



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

TÜRK EDEBİYATINDA SEMBOLİZM

Cennet Altundaş

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2016

TÜRK EDEBİYATINDA SEMBOLİZM

(1896-1923)

Cennet Altundaş

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

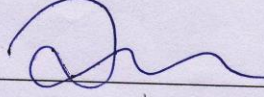
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

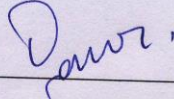
Cennet ALTUNDAŞ tarafından hazırlanan "Türk Edebiyatında Sembolizm" başlıklı bu çalışma, 09.06.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



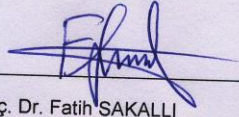
Doç. Dr. Ayşe DEMİR (Başkan)



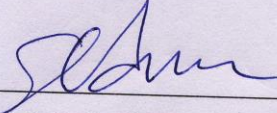
Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK (Danışman)



Doç. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN



Doç. Dr. Fatih SAKALLI



Yrd. Doç. Dr. Serdar ODACI

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

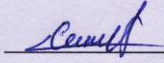
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun ..3.. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

09.06.2016



Cennet Altundaş

ÖZET

ALTUNDAŞ, Cennet. *Türk Edebiyatında Sembolizm*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016.

“Türk Edebiyatında Sembolizm” adını taşıyan bu tezde, 1896-1923 yılları arasında çıkan dönemin gazete ve dergilerinden hareketle Batı edebiyatındaki sembolizm akımının, Türk edebiyatındaki izleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tez, “Sembolizme Doğru”, “Dekadan Kimdir” ve “Sembolizm Akımı” isimli üç ana başlıktan oluşmaktadır. Birinci bölümde parnas şiir akımına yönelik muhalif sesler, ikinci bölümde sembolizmden önceki aşama olan dekadanlılık kavramı ve dekadancılar, son bölümde ise sembolizm akımının tarihi gelişimi, sembolist sanatçıları ve sembol kavramı incelenmiştir. Her bölümde önce Batı edebiyatındaki gelişmeler, ardından Türk edebiyatında bu gelişmelerin yansımaları verilmiştir.

Sembolizm akımı, Batı edebiyatında ortaya çıktıktan kısa bir zaman sonra Türk edebiyatını da etkisi altına almıştır. Sembolist akımın etkileri yalnızca şiirde görülmemiştir. Gazete ve dergilerde sembolizm akımının hem lehine hem aleyhine makaleler kaleme alınmıştır. Bütün bu yazılanlar göz önüne alındığında edebiyatçılarımızın dönemi içinde sembolizm akımını tam anlamıyla anladıkları görülmüştür.

Anahtar Sözcükler

Sembolizm Akımı, Türk Edebiyatı, Ahmet Haşim, Cenap Şahabettin, Dekadan, Parnas Şiir, Servet-i Fünûn.

ABSTRACT

ALTUNDAŞ, Cennet. *Symbolism in Turkish Literature*, MA Thesis, Ankara, 2016.

In this thesis, named “Symbolism in Turkish Literature”, the impacts of western symbolism movement in Turkish literature are tried to be identified with the help of newspapers and magazines which were printed between 1896-1923.

Thesis consists of three main titles: “Towards Symbolism”, “Who is Dekadan” and “Symbolism Movement”. In the first part, opponent works against parnasism movement, in the second part, former level of symbolism the decadent movement and the decadents, in the third part the historic improvement of symbolism, the symbolist artists and the term ‘symbol’ are studied. In each part first improvements in Western Literature, then the reflections of those in Turkish literature are given.

Symbolism movement influenced the Turkish literature a short time later after it appeared in Western Literature. The influence of symbolist poetry was not observed only in poetry. Articles were written for and against symbolism movement in newspapers and magazines. With the light of all the information above, it can be seen that our authors had a good understanding of symbolism ahead of their age.

Key Words

Symbolism Movement, Turkish Literature, Ahmet Haşim, Cenap Şahabettin, Decadent, Parnasism Movement.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM.....	iii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: SEMBOLİZME DOĞRU	4
1.1. PARNAS ŞİİR AKIMINA TEPKİ.....	4
1.2. TÜRK EDEBİYATINDA BAHSİ GEÇEN PARNAS ŞAİRLER	14
1.2.1. Théophile Gautier (1811-1872)	26
1.2.2. Leconte de Lisle (1818-1905).....	29
1.2.3. Théodore de Banville (1823-1891)	34
1.2.4. Sully Prudhomme (1839-1907).....	36
1.2.5. François Coppée (1842-1907).....	38
1.2.6. Jose Maria de Heredia (1842-1905)	41
2. BÖLÜM: DEKADAN KİMDİR?.....	45
2.1. DEKADANLIK NEDİR?	45
2.2. FRANSIZ EDEBİYATINDA DEKADANLAR VE DEKADİZM.....	50
2.2.1. Jules Laforgue (1860-1887)	57
2.2.2. Laurent Tailhade (1854-1919)	58
2.2.3. Emile Verhaeren (1855-1916)	58
2.2.4. Albert Samain (1858-1900)	59

2.2.5. Ephraim Mikhael (1866-1890)	59
2.2.6. Georges Rodenbach (1855-1898)	60
2.3. TÜRK EDEBİYATINDA DEKADANLIK TARTIŞMASI	62
3. BÖLÜM: SEMBOLİZM AKIMI	76
3.1. SEMBOLİZM AKIMI KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI	76
3.2. SEMBOLİZM AKIMININ TARİHÇESİ	87
3.2.1. Sembolizm Akımının Beslendiği Düşünce Kaynakları	92
3.2.2. Sembolizm Akımı ve Temsilcileri	100
3.2.3. Türk Edebiyatında Sembolizmin İlk Temsilcileri: Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim	158
3.3. SEMBOL KAVRAMININ TANIMI VE BENZER KAVRAMLARLA İLİŞKİSİ	173
3.3.1. Sembol	174
3.3.2. Edebiyat ve Sembol	189
3.4. GERÇEK-HAYAL İLİŞKİSİ	200
3.5. MÜSİKİ-EDEBİYAT İLİŞKİSİ	205
3.6. DİL VE ANLATIM	210
SONUÇ	227
KAYNAKÇA	236
EK 1: ORJİNALLİK RAPORU	245
EK 2: ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU	247

ÖNSÖZ

Türk Edebiyatında Sembolizm başlıklı tezimizle, sembolizm akımının Türk edebiyatındaki yerini tespit etmeye çalıştık. Amacımız sembolizm akımının Türk edebiyatında ilk olarak ne zaman ortaya çıktığını ve Batıdaki sembolist hareketleri ne kadar yakından takip ettiğini tespit etmek olduğu için çalışmamızın zaman aralığını 1896-1923 yılları olarak belirledik. Tanzimat dönemiyle beraber yüzünü Batıya çeviren Türk edebiyatı, Batıdaki gelişmeleri ne ölçüde takip etti, basit taklitlerle mi yetindi yoksa yenilikleri olması gerektiği şekliyle mi kavradı; bütün bunlar edebiyatımıza dair tespit edilmesi gereken hususlardandır. Biz de bu düşünceden hareketle, 19. yüzyılın son çeyreğinde Fransa'da ortaya çıkan sembolizm akımının edebiyatımızda ne ölçüde anlaşıldığını keşfe çıktık. Bu keşif için *Servet-i Fünûn*'ün edebi bir dergi kimliğini kazandığı 1896'yı başlangıç olarak seçtik. Zaten sembolizm akımına dair ilk yazılara *Servet-i Fünûn* döneminde rastladık. Yani sembolizm akımının üzerinden çok geçmeden Türk edebiyatında bu akım görülmeye başlanmıştır. Özellikle yeni edebiyatımızın ilk döneminde tam anlamıyla sembolist diyebileceğimiz şiirler görülmese de akıma dair önemli teorik bilgiler gazete ve dergilerde yerini alır. Ayrıca sembolizm akımın önemli şairlerinin biyografilerini de dönemin dergilerinde görürüz. Bütün bunlardan hareketle tezimizde, sembolizm akımı tam manasıyla bilinmiş ve anlaşılmış mı yoksa taklitte mi kalmış; bunu tespit etmek için sistemli bir yol takip ettik. 1896 yılı itibariyle başlattığımız çalışmamız için Cumhuriyet dönemi edebiyatının başlangıcı olan ve Batıda da sembolizm akımının etkisini yitirdiği 1923 yılını bitiş tarihi olarak belirledik. Böylece Fransa'daki sembolist hareketlerin üzerinden çok geçmeden edebiyatımıza ne oranda yansıdığını tespit etmemiz mümkün oldu. Ardından dönemin gazete ve dergilerinde parnas şiir akımı, sembolizm ve dekadanlığa dair yazıları tespit edip tezin ilgili bölümlerinde bunlara yer verdik. Bu amaç doğrultusunda *Servet-i Fünûn Dergisi* (1891), *Ay Dede* (1922), *Cem Dergisi* (1910), *Cerîde Dergisi* (1908), *Eşref/Musavver Eşref Dergisi* (1910), *Halka Doğru Dergisi* (1913), *Hande Gazetesi* (1916), *Hayat Dergisi* (1926), *Sabah* (1876), *İkdam* (1894), *Tanîn Gazetesi* (1908), *Musavver Muhîr* (1909),

Tercüman Gazetesi (1883), Tercüman-ı Hakikat (1878), Malumat Dergisi (1895), Mecmua-i Ebuzziya (1880), Mehasin Dergisi (1908), Sûs Dergisi (1923) gibi dönemin önemli gazete ve dergilerini taradık. Bu taramaya öncelikli olarak mevcut çalışmalardan başladık. 1896-1923 arasında yayınlanan bu dergilere dair çalışmaları edindik. Onların eksik bıraktığı ya da ulaşma izni olmayan çalışmaların eksikliğini ise kendi okumalarımızla tamamladık. Tezimizde parnas şiir akımına dair bilgilerin ise hepsini değil, konuya karşı çıkış niteliğinde olanlarını seçtik. Parnas şiir akımını eleştiren, ona muhalif olan yazılardan hareketle edebiyatımızda sembolizm akımını ortaya çıkan koşulları değerlendirdik. Tezimizi üç ana bölüme ayırıp tespit ettiğimiz bilgileri ilgili bölümlere yerleştirdik.

Sembolizm ve parnas şiir akımlarına dair kaynaklarımızda beklediğimizden çok daha fazla yazı vardı. Bu yazılarda hem sembolizm akımıyla ilgili olanlarda hem de parnas şiir anlayışıyla ilgili olanlarda eser isimleri çoğu zaman Fransızca'ydı. Yani çoğu zaman eserin orijinal ismi gazete ve dergilerimizde de aynı şekilde yer almıştır. Bu eserlerden Türkçe kaynaklarda bulabildiklerimizin isimlerinin Türkçelerini parantez içerisinde verdik. Dönemi içinde önemli kabul edilen fakat günümüze kadar gelemeyen bazı Fransız şair ve yazarların eserlerinin Türkçe karşılığını bulamadık. Böyle durumlarda eserin orijinal ismini vermekle yetindik. Çoğu zaman şair ve yazar isimlerini Fransızca telaffuzlarıyla makalelerde geçmektedir. Bu isimlerin orijinal hallerini tercih ettik. Fakat günümüzde bahsedilen sanatçıya dair bilgi bulamadığımız dolayısıyla isminin orijinal yazılışını çıkaramadığımız sanatçıların isimlerini makalede geçen telaffuzla verdik.

Birinci bölümün başlığı “Türk Edebiyatında Sembolizme Doğru İlk Adımlar”dır. Bu bölüm “Parnas Şiir Akımına Tepki” ve “Türk Edebiyatında Bahsi Geçen Parnas Şairler” başlıklı iki alt başlıktan oluşmaktadır. Bu bölümde parnas şiir anlayışının sembolizm ile ilişkisi üzerinde durduk. “Parnas Şiir Akımına Tepki” başlığı altında parnas şiir anlayışına karşı yükselen muhalif sesleri topladık. Bunun için önce parnas şiir anlayışının ne demek olduğuna, hangi sanat görüşlerini kapsadığına ve neden sona erdiğine değindik. Batılı kaynaklardan ve

temel kitaplardan hareketle parnas şiir anlayışını ve bu anlayışın sona erme nedenlerini verdik. Ardından bizim edebiyatımızda bu konuda kim ne yorum yapmış ona değindik. İkinci bölümde “Parnas Şairler” başlığı ile parnas şiir anlayışının önemli şairlerine yer verdik. Parnas şairleri verirken bütün şairleri değil, bizim edebiyatımızda sözü edilen şairleri vermeye çalıştık. Bu noktada tespit ettiğimiz ve üzerinde durduğumuz şairler Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Sully Prudhomme, François Coppée, Jose Maria de Heredia isimli şairlerdir. Bu şairlerin önce temel kaynaklara dayanarak hayatı, sanatı ve eserleri hakkında bilgi verdik, ardından bizim edebiyatımızda bu konuda neler denilmiş, onlara değindik.

Tezin ikinci bölümünü “Dekadan Kimdir”, başlığı ile dekadaniğe ayırdık. Bu bölüm üç alt başlıktan oluşur. “Dekadanlık Nedir”, başlığı ile dekadaniğin tarihi gelişimine değindik. Ardından bizim edebiyatımızda bu gelişim ne kadar takip edilebilmiş, onun üzerinde durduk. “Fransız Edebiyatında Dekadanlar ve Dekadizm” başlığı altında en çok bilinen dekadani şairleri inceledik. Bunu inceleme esnasında diğer bölümlerde olduğu gibi önce temel kaynaklardan hareket ettik; ardından bizim edebiyatımızdaki bu konuyla ilgili bilgilere yer verdik. Bu başlık altında ele aldığımız dekadani şairler şunlardır: Jules Laforgue, Laurent Tailhade, Emile Verhaeren, Albert Samain, Ephraim Mikhael, Georges Rodenbach. Üçüncü alt başlığa “Türk Edebiyatında Dekadanlık Tartışması” adını verdik. Edebiyatımızda dekadanilık meselesinin nasıl ele alındığını inceledik. Bu noktada dikkat ettiğimiz husus, tarafların birbirlerini dekadanilıkla suçladığı yazılardan ziyade Batı edebiyatındaki dekadaniğe dair tespitlerini ve dekadaniğin sembolizme uzanan yolda etkilerini içeren yazılarıdır. Bu anlamda Servet-i Fünûncuların, özellikle Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit Yalçın gibi edebiyatçıların, dekadaniğe dair Fransız edebiyatından hareketle nesnel bilgiler verdiklerini görürüz. Bu sanatçılarıma göre dekadanilık, bir geriye gitme ya da eskiyi olduğu gibi taklit etme değildir. Dekadanilıkla suçlanan sanatçılar, Fransız edebiyatını geriye götürmemiş; aksine edebiyata yeni bir bakış açısı kazandırmışlar ve sembolizmin önünü açmışlardır. Servet-i Fünûncular dekadanilığı, Fransız edebiyatına yenilik getiren bir edebi hareket olarak görürken Ahmet Mithat, Ahmet Rasim gibi edebiyatçılar Fransız edebiyatına

zarar veren, dil ve anlatımını bozan bir hareket olarak görürler. Aynı şekilde Türk edebiyatında kendilerine Edebiyat-ı Cedide adını veren edebiyatçıların dekadanlığı, dolayısıyla gerilemeyi getirdiğini iddia ederler. Edebiyatımızın en önemli tartışmalarından birini oluşturan dekadanlılık tartışması da işte tam bu noktada ortaya çıkar. Ahmet Mithat'ın *Sabah* gazetesinde yayınladığı “Dekadanlar” başlıklı yazısı¹ edebiyatımızda yaklaşık dört yıl sürecek dekadanlılık tartışmasını başlatır. Bu yazının çıkış noktasını ise Servet-i Fünûncuların eserlerinde kullandıkları dil ve anlatım oluşturur. Bu tartışmayı oluşturan yazıların bir kısmı da hakaret ve suçlamaları içerdiği için, onlara tezimizde sadece ismen değinmekle yetindik. Bizim için önemli olan Batı edebiyatındaki dekadanlılık hareketinin bizim edebiyatımızda nasıl ve ne kadar anlaşıldığıdır. Ayrıca edebiyatımızdaki dekadanlılık tartışmasını detaylı şekilde inceleyen pek çok çalışma yapılmıştır. Bunların başında Fazıl Gökçek'in *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar* (2014) isimli çalışması gelir. Ayrıca Birol Emil'in *Servet-i Fünûncular ve Dekadanlılık Meselesi* (1959) isimli lisans tezi bu konudaki ilk çalışmadır.

Son olarak dekadanlığı ele aldığımız bu bölümde dil ve anlatım üzerinde durduk. Çünkü hem bizim edebiyatımızda hem de Fransız edebiyatında dekadanalara yöneltilen en temel suçlama kullandıkları dil ve seçtikleri kelimeler olmuştur. Edebiyatımızda dekadanlılık tartışmasını başlatan Ahmet Mithat'ın “Dekadanlar” başlıklı makalesine baktığımızda da Servet-i Fünûncuları dil ve anlatım yönünden eleştirdiğini görürüz. Dolayısıyla suçlamalar da savunmalar da dil ve anlatım etrafında şekillenmiştir. Dekadanlığa dair edebiyatımızda söylenenleri bir araya getirdiğimizde, sembolizme yol açan dekadanlığın edebiyatımızda en başından beri dikkatle takip edildiğini de tespit etmiş olduk.

Tezin üçüncü bölümü “Sembolizm Akımı” başlığını taşır. Bu bölüm altı alt başlık ve bu başlıkların da altında yer alan farklı başlıklardan oluşur. Öncelikle sembolizm akımına dair kavramları ele aldık. Akımın özelliklerine ve nasıl sona erdiğine değinerek birinci bölümü tamamladık. İkinci bölümü sembolizm akımın tarihçesine ayırdık ve beslendiği kaynaklara, önemli sembolist şairlere değindik.

¹ Ahmet Mithat, “Dekadanlar”, *Sabah*, nr.2628, 10 Mart 1313/22 Mart 1897.

Ayrıca bu bölümde, Türk edebiyatında sembolist şiir anlayışının ilk örneklerini veren Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim'in sembolist şiir anlayışıyla örtüşen fikirlerine yer verdik. Üçüncü başlıkta sembol kavramından bahsettik. Sembol kavramına yakın kavramlardan, bunlarla arasındaki farklara değindik. Ardından edebiyat ve sembol ilişkisini değerlendirdik. Sembolizm akımının gerçek ve hayal ilişkisi, musikiye verdiği önem, dil ve anlatım özellikleri de diğer başlıklarımızın konularını oluşturdu. Bütün bu başlıklarda takip ettiğimiz yol, diğer bölümlerde olduğu gibi öncelikli olarak temel kaynaklardaki bilgilere yer verme; ardından bizim edebiyatımızda bu konuda neler söylendiğine yer verme şeklinde olmuştur. Bu sıralama bizim kıyas yapıp sonuca ulaşmamızı kolaylaştırmıştır.

Sonuç bölümünde ise sembolizm, Türk edebiyatında tam anlamıyla anlaşılmış mı, anlaşıldıysa nasıl anlaşılmış ve ne oranda sembolizm akımı kavranmış bunlara yer verdik. Yaptığımız çalışma sonrası edebiyatımızda sembolizm akımının en başından beri takip edildiği ortaya çıkmıştır. Hem Servet-i Fünûncular hem de Ahmet Mithat, Ahmet Rasim gibi devrin ileri gelen edebiyatçıları Fransız edebiyatındaki gelişmeleri yakından takip etmiştir. Bu takipte, dönemin gazete ve dergilerinin yanı sıra Fransa'daki muhabirlerinin etkisi de büyüktür. Dönem içerisinde Batıda önemli bir şair ya da yazar öldüyse, bir edebi tartışma ya da edebi akım ortaya çıktıysa; dergi ve gazetelerimizde bununla ilgili haberlere çok geçmeden yer verilmiştir. Sembolizm akımı da ortaya çıktığı dönemde gazete ve dergilerde yerini almıştır. Akımı ortaya çıkaran şairlerin hayat hikâyeleri, eğitim durumları, akımla ilişkileri, eserleri, diğer sanatçılarla verdikleri mücadeleler, akımı ortaya çıkaran siyasi, felsefi koşullar kimi zaman tek tek yazılar halinde kimi zaman yazı dizileri halinde dönemin gazete ve dergi sütunlarında kendilerine yer bulmuştur. Bu noktada en dikkat çekici hususlardan birisi de şu an kaynaklarda ismini göremediğimiz Batılı sanatçıların, o dönem gazete ve dergilerimizde kendilerine yer bulmasıdır. Bu durum bize gösteriyor ki Batı edebiyatındaki gelişmeler tahmin ettiğimizden çok daha detaylı, hiçbir şey kaçırmak istenilmeyecek kadar dikkatli ve birincil kaynaklardan edebiyatımızca takip edilmiştir. Buna rağmen, gerek Ahmet Haşim gerek Cenap Şahabettin Batılı anlamda bir sembolist şair kimliğine sahip

değil, deniyorsa; bunun sebebi Türk edebiyatının sembolizmi tam olarak anlayamaması ya da takip edememesi değildir. Aksine, kendi sembolist anlayışını ortaya koymasından ve Fransa'da ortaya çıkan sembolizmi kendi geleneklerine ve şiir anlayışlarına göre yorumlamasından ileri gelir.

Son olarak şunu ifade etmek isterim ki tez çok zahmetli bir süreçti. Bir ürün ortaya koymak sandığımdan çok daha zormuş. Zaman zaman pes ettiğim oldu. Böyle anlarımda elimden tutup kaldıran, bu tezin konusuna ilham olan, akademik disiplini öğrendiğim ve tezin biteceğine, bitmesi gerektiğine benden çok inanan Yüksek Lisans Tez Danışmanı Hocam Prof.Dr. S. Dilek Yalçın Çelik'e; alanıma bir başka gözle bakmamı sağlayan, ufkumu açan, hiçbir konuda yardımlarını esirgemeyen ve her daim güler yüzlü Sevgili Hocalarım Prof.Dr. Abide Doğan, Doç.Dr. Gonca Gökalp Alpaslan ve Yrd. Doç.Dr. Serdar Odacı'ya gönülden teşekkür ederim. Maddi destekleri için bilimin ve bilim insanının yanında olan TÜBİTAK'a da ayrıca teşekkür ederim.

Bana okumayı ilk öğreten, hayatımı dualarıyla aydınlatan, desteklerini her zaman yanımda hissettiğim canım anne ve babama elbette biricik kardeşime; yardımları ve moral kaynağı olduğu için sevgili oda arkadaşım Arş.Gör. Fazile Eren Kaya'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Hayatıma girdiği andan itibaren onu daha güzel yapmak için uğraşan, mutluluk kaynağım ve en büyük destekçim sevgili eşim Arş.Gör. Uğur Altundaş, bu zorlu süreçte bana katlandığını için teşekkür ederim.

GİRİŞ

Türk edebiyatı Tanzimat dönemiyle beraber Batılı türde edebi eserler vermeye başlar. Roman, hikâye, serbest şiir, tiyatro gibi yeni türler edebiyatımızda kendisine yer bulmuştur. Bunlar başlangıçta tercümeler yoluyla edebiyatımıza girer. Çok geçmeden dönemin edebiyatçıları bu yeni türlerde telif eserler vermeye başlar. İlk dönem eserlerinde basit taklitler göze çarpmasına rağmen Türk edebiyatı bu safhayı çabuk atlatıp Batıdan aldıkları bu edebi türleri kendi edebi anlayışları doğrultusunda şekillendirip önemli eserler vermeye başlamışlardır. Bu noktada hiç şüphesiz bir sonraki dönem kendinden önceki döneme göre daha başarılı eserler ortaya koymuştur. İlk roman, ilk tiyatro, ilk Batılı tarzda şiir örnekleri Tanzimat döneminde ortaya konulsa bile gerçek anlamda roman, hikâye, şiir Servet-i Fünûn döneminde görülmeye başlar.

Türk edebiyatının dönem değıştikçe daha başarılı ve kendine has eserler ortaya koymasında en önemli unsur Batı edebiyatını yakından takip etmesidir. Ama bu takip her zaman eser odaklı olmamıştır. Çünkü edebiyatçılarımız yalnızca Batılı eserleri okuyup tercüme etmekle yetinmemişlerdir. Dönemleri içinde Batıda meydana gelen edebi tartışmaları ve akımları da yakından takip etmişlerdir. Realizm, romantizm, natüralizm, parnas şiir akımı, sembolizm gibi Batı edebiyatını ortaya çıkaran akımlar bizim edebiyatçılarımızca da ciddi bir ilgi ve alakayla takip edilmiştir. Dönem içindeki dergi ve gazetelerde bu akımlara dair pek çok yazı dizisi kalem alınmıştır. Bu yazılar yalnızca Batının yakından takip edildiğini sonucunu meydana getirmemiştir. Aynı zamanda bizim edebiyatımızda bu akımların tesirinde eserlerin ortaya konulmasını da meydana getirmiştir. Bir anlamda edebiyatımızda akımların temeli Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi sanatçılarının Batı edebiyatındaki gelişmeleri bizim edebiyatımıza taşımalarından kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda biz de bu çalışmamızla sembolizm akımının edebiyatımızda nasıl ortaya çıktığını tespit ettik.

Sembolizm akımı 19.yüzyılın son çeyreğinde Fransa'da ortaya çıkan ve pek çok dünya edebiyatında etkisini hissettiren bir edebi akımdır. Sembolizmi anlamak

için onu hazırlayan iki temel kavramı bilmek gerekir. Birincisi parnas şiir akımı ve bu akımın dönemi içinde eleştirilere sebep olan şiir anlayışıdır. İkincisi ise dekadantlık tartışmasıdır. Çalışmamızda parnas şiir akımına yönelik eleştirilerin edebiyatımızdaki yansımalarını dönem içindeki gazete ve dergilerden tespit edilmiştir. Bu tespitlerimiz sonucunda özellikle de Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit'in sembolizm akımını parnas şiir akımından hareketle ele aldığını gördük. Parnas şiir akımının şairi kısıtlaması, aşırı gerçekçiliğe zorlaması ve şiirde hayali ikinci plana atıp akla önem vermesi dönemi içinde en çok eleştirildiği özellikleridir. Bu eleştirileri Hüseyin Cahit ve Cenap Şahabettin'in makalelerinde de görüyoruz. Bu durum da Batı edebiyatındaki gelişmelerin ne kadar yakından takip edildiğini göstermesi açısından önemlidir.

İkinci olarak sembolizmi anlamak için dekadantlık tartışmasını ve dekadantlığın gelişim süreçlerini bilmek gerekir. Çünkü sembolist anlayışın oluşumunda dönemin dekadant şairlerinin radikal çıkışları etkili olmuştur. Dekadant şairler, Paul Verlaine önderliğinde Paris'in kenar mahallerinde her gün dergiler kurup yeni şiir anlayışları, edebi akımlar yaratmışlardır. Parnas şiir akımının aşırı gerçekçiliği ve akılcılığından rahatsız olan, kendilerini kısıtlanmış hisseden özgür ruhlu bu şairler yeni bir şiir anlayışının temellerini atmışlardır. Özellikle kullanımdan düşmüş kelimeleri şiirlerinde kullanmaları, şiirlerinin ilk okunuşta kolayca anlaşılabilmesi dönemi içinde ses getirir ve pek çok eleştiri okunun hedefi olurlar. Dekadantlığının getirdiği bu ses bizim edebiyatımızca da duyulur. Devrin en önemli iki yayın organı olan *Sabah* gazetesi ve *Servet-i Fünûn* dergisinde dekadantlıkla ilgili pek çok makale kalem alınır. Edebiyatımızın önemli tartışmalarından biri olan dekadantlık tartışması da bu dönemde ortaya çıkar.

Türk edebiyatı çok erken dönemde hem parnas şiir akımını hem dekadantlığı yakından takip etmiştir. Dolayısıyla bu edebi hareketlerin bir sonucu olan sembolizm akımı da ciddiyetle takip edilmiştir. Sembolizm ve parnas şiir hareketi arasındaki farklılıklar, dekadantlığın sembolizme katkıları edebiyatçılarımız tarafından zaman kaybetmeksizin Fransızca kaynaklardan takip edilip dönemin dergi ve gazetelerinde okuyucularla paylaşılmıştır.

Sembolizme dair bu yakından takip başta Ahmet Haşim olmak üzere pek çok şairin sembolist şiiri tanınmasında ve sembolist şiir örnekleri vermesinde etkili olmuştur. Özellikle Servet-i Fünûn dönemini edebiyatçıları yalnızca sembolizme dair kuramsal yazılarla yetinmeyip Verlaine, Mallarme, Baudelaire gibi önemli sembolist şairlerin şiirlerini de çevirmişlerdir. Bu çeviriler ve kuramsal yazılar edebiyatımızda köklü bir sembolist şiir anlayışının oluşmasına önemli katkılar sağlamıştır.



1. BÖLÜM: SEMBOLİZME DOĞRU

Sembolizm akımı, parnas şiir anlayışından sonra ortaya çıkmıştır. Aşırı gerçekçiliğe karşı ortaya koyduğu tavır, şiirlerde duyguyu ve hayali öne çıkarması açısından bir anlamda parnas şiir anlayışına karşı çıkış niteliğindedir. Dolayısıyla edebiyatımızda sembolizm akımını keşfe çıkmak istiyorsak en başa yani parnas şiir anlayışına yönelik tepkileri ne kadar yakaladıklarına da bakmamız gerekir. Sonuçta parnas şiir anlayışı ve sembolizm akımları Servet-i Fünûn edebiyatında etkilerini gördüğümüz akımlardır. Tevfik Fikret'in şiirlerindeki parnasyen esintiler, Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim'in sembollerle dolu imaj dünyaları edebiyatımız için önemli konulardandır. Türk edebiyatında sembolizmin yerini ortaya koymak için yazdığımız bu tezimizi, parnas şiir anlayışına karşı yükselen muhalif seslerden başlattık. Batı edebiyatında parnas şiir anlayışının eksiklikleri, aşırılıkları sonucu ortaya çıkan sembolizm, bizim edebiyatımızda da bu tepkiler etrafında şekillenmiştir. Dönemin önemli edebiyatçıları makalelerinde parnas şiir anlayışına dair eleştirileri dile getirdikleri gibi aşırı gerçekçiliğin sembolizme yol açtığını da dile getirmişlerdir. Bu yüzden tezimizin ilk bölümünü oluşturan bu bölümde parnas şiir anlayışına kısaca değindikten sonra bu anlayışa yönelik tepkileri ve sembolizme giden yolu ele aldık. Ayrıca incelediğimiz dönemde Türk edebiyatında kendine yer bulmuş parnas şairlere değindik. Bunun sonucunda da edebiyatımızda parnas şiir anlayışı ve sembolizmin birlikte ele alındığını ve sembolizmin parnas şiir anlayışından sonra ortaya çıktığının bilindiğini gördük.

1.1. PARNAS ŞİİR AKIMINA TEPKİ

Fransızca 'parnasse' (şiir) kelimesi, Yunanistan'da bulunan parnassos dağının isminden gelmektedir. İnaniş'a göre, Apollon'un başkanlık ettiği şiir ve müziğin ilham perileri bu dağda bulunmakta, dolayısıyla şairler de sembolik olarak bu dağda oturmaktadır.

Parnas şiir akımı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında romantik akıma tepki olarak doğmuştur. Adını 1866'da yayınlanan *Le Parnasse Contemporain*

(Çağdaş Parnaslar) isimli şiir dergisinden alır. Bu akım aslında romanda, hikâyede, tiyatrodan hayat bulan realizm ve natüralizmin şiirdeki karşılığına denk gelen tek akımdır. Parnas şiir akımı için şiirin realizme yakın söylemidir desek yanlış olmaz. Çünkü her üç edebi akım da aynı sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel şartlarda ve aynı felsefi düşünce zemininde doğup gelişmiştir (Çetişli, 2012, s. 111). Her üç edebi akımda da aynı objektiflik iddiası, aynı dikkatli gözlem metodu, aynı açık ifade tarzı, aynı kötümser hayat felsefesi ve aynı edebiyat anlayışı vardır. Realizm ve parnas şiir akımının edebiyata hâkim oldukları zamana da bakınca aynı dönemlere denk geldiği görülür. Parnas şiirin doğuşu, realist romanın ortaya çıkışını yakından izlemiş, ölümü de natüralist romanın etkinliğini yitirmesinden az bir zaman önce olmuştur. Parnas şiir akımı, realizm ve natüralizm yani her üç akım da pozitivist edebiyattaki türlü görünüşleridir (Yetkin, 1967, s. 65).

Parnas şiir, şahsi olmayan konuları işler. Felsefe, tarih, tabiat gibi konulara yönelir. Dile ve biçim mükemmelliğine çok fazla önem verir. Şekle verilen aşırı önem parnasları, plastik sanatlara ve resme yaklaştırır. Ahenkten çok ritmi arayan parnaslar bu yüzden musikiden değil plastik sanatlardan faydalanırlar. Parnas şairler işledikleri konulara karşı duyarsızdırlar. Çünkü öznel şiirin yerine nesnel bir şiir anlayışı koymak istemişlerdir. En dehşet verici sahneleri bile renk ve hacim bakımından ele alırlar. Sanat için sanat anlayışını benimseyen parnas şiir anlayışına göre şiirin amacı güzellik ve biçim mükemmelliğidir. Ama bu güzelliğe içerik ile ulaşmak mümkün değildir. Şiirde mükemmelliğe, işçilik ile ulaşılır. Yani şair, en zor ve çetin malzemeyi seçmeli, bu güç malzeme üzerinde şekil işçiliği yapmalıdır. Çünkü şiir bir emek ürünüdür ve mükemmel şiire yalnızca çok çalışarak ulaşılır (Kefeli, 2012, s. 123).

Parnas şiir akımı, Servet-i Fünûn döneminin önemli konularından biridir. Bu konuda pek çok makale yazılmıştır. Bu makalelerin başında Hüseyin Cahit'in 1317 yılında *Servet-i Fünûn Dergisi*'nde dört hafta boyunca süren "Parnas Şairler" başlıklı yazı dizisi² gelir. Cenap Şahabettin de dönemi içinde parnas şiir akımına dair önemli bilgiler veren edebiyatçıların başında gelir. Ama Cenap

²Hüseyin Cahit, "Parnas Şairler", *Servet-i Fünûn*, 9/16/23/30 Ağustos 1317, S.545, 546, 547, 548, s.395-398, 6-10, 39-44, 58-61.

Şahabettin, parnas şiiri, “Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir³”, “Fransız Şu’arâ-yı Hâzırası⁴” makalelerinde, isimlerinden de anlayabileceğimiz gibi ayrı olarak değil; sembolizmle ilişkili olarak ele almıştır. Kimi zaman birbirinin devamı kimi zaman birbirine karşı çıkan iki akım olarak kabul etmiştir. Ayrıca edebiyatımızda üzerinde en çok durulan parnas şairlerin başında gelen François Coppée Servet-i Fünûn döneminde üzerinde durulan şairlerin başında gelir. Mahmut Sadık’ın “François Coppee Bir Hayât-ı Edebî⁵” başlıklı makalesi Coppée’nin hayatının anlatıldığı ve eserlerinin tanıtıldığı bir yazıdır. François Coppée denilince akla gelen ilk isim Tefvik Fikret olur. Çünkü Tefvik Fikret, Coppée’yi çok sevdiğini itiraftan kaçınmayan ve onun etkisinde kalan bir şairdir. Mehmet Kaplan, *Tefvik Fikret Devir- Şahsiyet- Eser* (2010) isimli eserinde Tefvik Fikret üzerindeki Coppée etkisini detaylıca incelemiştir. Tefvik Fikret’in kendisi de Coppée hakkındaki düşüncelerini *Servet-i Fünûn* dergisinde kaleme almıştır⁶. Bu yazısında Tefvik Fikret, Coppée’nin şiirine olan hayranlığını dile getirir. Onun şiirini ne kadar başarılı ve gerçek bulduğunu ifade eder.

Parnas şiir akımına dair yazılanlar, sembolizmde olduğu gibi dönemin edebiyatçılarının Batıdaki edebi gelişmeleri ne kadar yakından takip ettiğini gösterir. Ama bizim parnas şiir akımına dair önem verdiğimiz makaleler sembolizmle ilişkili olanlardır. Bu konuda Hüseyin Cahit’in tespitleriyle başlamanız uygun olacaktır. Çünkü Hüseyin Cahit dönemindeki diğer edebiyatçılardan farklı olarak meselelere daha sistemli yaklaşmış ve elinden geldiğince her konuyu yazı dizisi şeklinde, kronolojik olarak okuyucularıyla paylaşmaya gayret etmiştir. Parnas şiir akımına ayrı bir önem veren Hüseyin Cahit’in bu konuyla ilgili dört hafta süren bir yazı dizisi kaleme aldığından bahsetmiştik. “Parnas Şairler” isimli bu yazı dizisinden başka “Fransız Şuarâ-yı

³Cenap Şahabettin, “Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir”, *Servet-i Fünûn*, S. 299, 21 Teşrin-i Sâni 1312, s.199-203.

⁴Cenap Şahabettin, “Fransız Şu’arâyı Hâzırası”, *Servet-i Fünûn*, S. 360, 24 Kânun-ı Sani 1313, s. 338-340.

⁵Mahmut Sadık, “François Coppee Bir Hayât-ı Edebî”, *Servet-i Fünûn*, S. 303, 1312, s. 263-266.

⁶Tefvik Fikret, “Coppée’nin Bir Şiiri”, *Servet-i Fünûn*, S. 425, 22 Nisan 1315, s.130.

Hâzırası⁷”, “Sembolist Şairler⁸” isimli makalelerinde de parnas şiir anlayışına değinir.

Hüseyin Cahit, sembolizmi anlattığı yazılarında bu akımı ortaya çıkaran şartları, akımın sanatçıları, önemli eserleri ve akımın nasıl önemini yitirdiği konuları üzerinde durur. Ama sembolizmden bahsetmeden önce parnas şiir akımına ve bu akımın sona erip sembolizmin doğuşunu hazırladığı zemine değinir. Buna göre parnasyenler, şiirde realist bir tavır gösterdikleri, Hüseyin Cahit’in ifadesiyle “mantıkî ve fennî” şiirler yazdıkları için bir nâsirden ayırt edilemeyecek hâle gelirler. Bu anlayışları güzel şiirler yazmalarına engel değildir ama şiirin duygu alanını kısıtlamaları, gerçekliğe çok fazla önem verip, şiirdeki her türlü duygu fazlalıklarını atmaları parnas şiirleri, düzyazıya yaklaştırmıştır. Bunlardan başka şiirin kurallarına da sıkı sıkıya bağlıydılar. Bu durumla ilgili olarak Hüseyin Cahit: “Parnas mesleğine göre yazılmış bir şiir için isti’mâl edeceğimiz o saf takdiriye hemen hemen bir nesir hem de ilmi bir nesir hakkında da kâbil-i tatbik olabilir” diyerek parnasların şiiri, düzyazıya ne kadar yaklaştırdıklarına değinir (Yalçın, 1317b, s. 295). Hüseyin Cahit’in de dediği gibi aşırı kuralcılığı yüzünden bilimsel nitelikli bir düzyazıya dönüşen şiir, parnas şiir akımının tepki toplamasına ve eleştirilmesine neden olmuştur. Böylece parnas şiirin, realist ve kuralcı şiir anlayışını eleştiren şairler, yeni bir şiir anlayışıyla ortaya çıkmıştır.

Hüseyin Cahit, parnas şiirin aşırı gerçekçiliğinin farkındadır. Bu durumun sembolizme yol açtığını da söyler. Parnas şairlerin eserlerinde gerçekliğe önem vermesini örnekler üzerinden açıklayan Hüseyin Cahit:

Parnas şairleri realizm mesleği taraftarı oldukları cihetle eserlerinde şahsiyetten tecride lüzum görmüşlerdir. İlk üstatlarından olan Théophile Gautier yalnız şekle ait mahâsine merbût olarak zavâhir-i eşyayı mevzuya nazm-ı ittihâz etmiştir. Bunun için parnas mesleğine mensup şairlerin tavsifâtı doğrudur. François Coppée kırlardan, hayat-ı avâm sahnelerinden bahseyleirken, Sully Prudhomme hissiyatını mu-şikâf ve mütefekkir bir tahlilden geçirirken, Leconte de Lisle ile Jose Maria de Heredia kadîm medeniyetleri ihyâ ederken hep sıhhate itina ederler (Yalçın, 1317b, s.295).

⁷ Hüseyin Cahit Yalçın, “Fransız Şuarâ-yı Hâzırası”, *Servet-i Fünûn*, S. 539, 28 Haziran 1317, s.292-298.

⁸ Hüseyin Cahit Yalçın, “Sembolist Şairler”, *Servet-i Fünûn*, S.542, 19 Temmuz 1317, s.346-349.

Parnasyenlerin gerçekliğe bu derece önem vermesi, okuyucunun özgürlüğünü kısıtlamıştır. Hüseyin Cahit'e göre de işte tam da bu noktada parnasyenlere muhalif sesler yükselir ve sembolizm ortaya çıkar. Burada üzerinde durmamız gereken bir diğer husus da Hüseyin Cahit'in parnas şiir akımına dair örnek verdiği şairlerdir. Theophile Gautier, François Coppée, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle ve Jose Maria de Heredia parnas şiir akımının en önde gelen şairleridir. Bu şairlerin şiire yaklaşımlarını dolayısıyla parnas şiir anlayışını tek bir paragrafla özetleyecek kadar Hüseyin Cahit'in parnas şiire hâkim olduğunu görüyoruz. Tek bir paragrafla, parnas şiir akımının şiir kurallarına verdiği önemi, günlük hayattaki sıradan konuların, eski medeniyetlerin kısaca şiire konu olan her şeyin önce gerçekliğe uygun bir şekilde eserde yer alması gerektiğini okuyucularına özetler. Hüseyin Cahit, parnas şiirin önde gelen bu şairlerinin, şiirlerinde farklı konular işleseler de her zaman dikkat ettikleri hususun şiirde işlenen konunun gerçeklikle örtüşüp örtüşmediği olduğunu söyler. Hüseyin Cahit'in bu tespitleri parnas şiir akımının temel mantığını yani gerçekliğe verilen önemi anladığını gösterir. Şairlerin eserlerini değerlendirip, parnas şiir anlayışına uygunluklarını tespit edecek düzeyde olması da Batı edebiyatındaki gelişmelerin ne kadar yakından takip edildiğini gösterir.

Parnas şiir anlayışı malum olduğu üzere şiirdeki realizmdir. Bunun için Hüseyin Cahit realizme dair yazılarında da realizmin gelişiminden ve sembolizmi nasıl ortaya çıkardığından da bahseder. Realizmin ortaya çıkışı nasıl ki romantizmin sonu olmuştur; aynı şekilde sembolizm ortaya çıkınca realizm ve parnas şiir akımı etkisini yitirmiştir. Realizmin ortaya çıktığı ve güçlendiği dönem, romantiklerin gerçek hayatın acımasızlıklarıyla yüzleşmesi sonucu kısmen bir aydınlanma yaşamasıyla başlar. Böylece gerçeklikten ne kadar kopulduğunun farkına varılır. İnsanlığı aldatmayan sadece bilimdir; bunu anlayan nesil, realizm akımının edebiyatta ortaya çıkmasına yol açar. Hüseyin Cahit, realizmin ortaya çıkışını bu sebeplere dayandırır. Realizmin ortaya çıkışı sadece romantizmin gücünü kırmaz; aynı zamanda spiritüalizmin de etkisini kırar. Böylece insanlar sadece ve sadece bilimin kimseyi aldatmayacağına kesin kanâat getirirler. Bilimdeki gelişmeler Hüseyin Cahit'e göre edebiyat sahasında da gözlem ve tetkiki meydana getirir. Böylece 1850'den sonra romandaki ve tiyatrodaki

kahramanlar “öyle her daim melul ve mahzun olmaktan kurtularak yerlerine haşın ve vakaya ehemmiyet verir adamlar” haline gelirler (Yalçın, 1314a, s. 195).

Hüseyin Cahit, realizm akımının en büyük tasvircilerinden birinin Alexandre Dumas’ın oğlu olan Alexandre Dumas, fils olduğunu söyler. Akımın felsefi yönünün ise Hippolyte Taine’ye dayandığını da belirtir. Bu akımın zaman içinde Arthur Schopenhauer’in kötümserliğinin etkisi altında kalması da göz ardı edilmemelidir. Realizm akımının gözlem ve tetkike dayandığını söyleyen Hüseyin Cahit, bu akımı destekler nitelikte beyanlarda bulunur. Burada dikkat çeken iddialarından biri de realizm akımının bel kemiğini oluşturan gözlem ve tetkikin, insanda ümitler azalmaya başlayınca ortaya çıktığını söylemesidir. Yani bir insan etrafındaki fenalıkların, vicdansızlıkların farkına varınca tetkike başvurur. Realizm akımını da bu koşullar ortaya çıkarır.

Realizm akımıyla beraber duygudan yoksun ezici gerçeklerin yer aldığı eserler ortaya çıkar. Hüseyin Cahit, bu aşırı gerçekçiliğin insanlara kendilerini aciz hissettirebileceğinden bahseder. Gerçekliğin insana hissettirdiği acizlik duygusu, kötümserliği ve gerçeklikten kaçıp hayale sığınmayı beraberinde getirir. Tahmin edileceği gibi bu kaçış sembolizme doğrudur. Ama araya dekadantlık mesleği girer. Aslında realizm ve parnas şiir akımlarının dayanağını oluşturan determinizm, sembolizmin doğmasına zemin hazırlar (Yalçın, 1314a, s. 194-196). Hüseyin Cahit realizm ve parnas şiir anlayışına dair değerlendirmelerinde nesir ve şiir ayrımı üzerinde durur. Parnas şiirin getirdiği aşırı gerçekçiliği, şiirlerin düzyazıdan ayrılamayacak bir noktaya gelmesi yönünden eleştirir. Şiir ve nesir ayrımı ortadan kalkınca; şair, şiirinde bilimsel gelişmelere yer verince, şiirden alınan haz ve okuyucunun hayal dünyası da yok olur. Bu durum da sembolizm akımına giden yolu açar. Çünkü Hüseyin Cahit’in de üzerinde durduğu gibi insan aşırı gerçekçilik konusunda kendisini aciz hisseder. Hayatta her şeyin neden-sonuç ilişkisine dayalı kurulması, insanın iradesinin olmaması gibi gerçekçiliğin getirdiği genel kabuller ve devrin kötümser havası Hüseyin Cahit’e göre insanların hayale sığınmasına neden olur. Bu sığınma ve gerçeklerden kaçış sembolizmle sonuçlanır.

Hüseyin Cahit'in makalelerinden hareketle şunu söyleyebiliriz ki Hüseyin Cahit, sembolizm akımının ortaya çıkış koşullarını isabetli bir şekilde tespit etmiştir. Realizm ve parnas şiirin sonunu hazırlayan aşırı gerçekçiliğin, insan duygularının yok sayılmasının, şiir başta olmak üzere edebi eserlerde insanın hayal gücünün kısıtlanmasının bu akımların sonunu getirdiğinin farkındadır. Batı edebiyatındaki bu gelişmeleri okuyucularıyla haftalarca süren yazı dizileriyle detaylı bir şekilde paylaşır. Bu yazılara baktığımızda Batı edebiyatında realizm, parnas şiir ve sembolizm gibi akımları ortaya çıkaran koşulların, felsefi yapının aynıyla Türk edebiyatında meydana gelmediğini ve dönemin sanatçılarının da bunun farkında olduğunu görürüz.

Parnas şiir akımının nasıl ortaya çıktığı ve nasıl sona erdiği konusunda Cenap Şahabettin'nin yazdıkları oldukça önemlidir. *Servet-i Fünûn Dergisi*'nde yayınlanan "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir"⁹, "Fransız Şu'arâ-yı Hâzırası"¹⁰ isimli makalelerinde parnas şiir akımına dair önemli tespitlerde bulunur. Hüseyin Cahit'ten farklı olarak Cenap Şahabettin parnas şiir akımına bir şair olarak yaklaşır.

Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit'in parnas şiir akımına dair örnek verdiği şairlerin haricinde Catulle Mendes'i, Paul Verlaine'i, Stephane Mallarme'yi de parnas şiir akımına dâhil eder. Bu farklılığın sebebi de Cenap Şahabettin'in bir şair hassasiyetiyle sanatçılara ve şiirlerine yaklaşımıdır. Nitekim Mallarme de Verlaine de sembolizmden önce şiire hâkim olan parnas şiir akımından etkilenmiştir. Bu etki akımlar arası çizgilerin çok belli olmadığı o dönemde yalnızca eserler üzerinden keşfedilebilirdi. İşte Cenap Şahabettin'in, Hüseyin Cahit'ten farklı olarak konuya yaklaşımı bu yönde olmuştur.

Cenap Şahabettin, parnas şiir akımından bahsederken, onun "romantizm kabristanının nev-demîde servleri altında ma'nadan ziyade lafz ile iştigâl ederek aheste aheste" ortaya çıktığını söyler (Bayık, 2000, s. 101). Parnas şiir akımı etkinliğini sürdürdüğü otuz sene zarfında dönemin en büyük şairlerini az çok etkisi altına almıştır. Cenap Şahabettin, parnas şiir akımının en önemli temsilcileri

⁹Cenap Şahabettin, "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir", *Servet-i Fünûn*, 1312, S.299, s.199-203.

¹⁰ Cenap Şahabettin, "Fransız Şu'arâyı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, 1313, S.360, s.338-340.

olarak Leconte de Lisle ve Catulle Mendes'i kabul eder. Bugün parnas şiir akımına dair kaynaklara baktığımızda Catulle Mendes'in ismini göremiyoruz. Oysa Mendes yaşadığı dönemde parnas şiir akımının basın-yayın kolunu oluşturmuştur. Şiirleri başarılı olmasa da parnasyenlerin bir arada olmasını sağlayan *La Revue Fantaisiste*, *Parnasse Contemporaine* gibi önemli dergileri çıkarmıştır. Bu açıdan parnas şiir akımının kurucusu olmasından dolayı Cenap Şahabettin için akımın önde gelen şairleri arasında kabul edilmiştir. Mendes'e dair bu bilgileri de Hüseyin Cahit'in "Parnas Şairler" başlıklı yazı dizisinde¹¹ buluyoruz. Ayrıca Cenap Şahabettin'e göre bu akıma mensup şairler arasından özellikle François Coppée, Sully Prudhomme, Paul Verlaine ve Stephane Mallarme en öne çıkan isimler olmuşlardır. Coppée ve Prudhomme gerek fikirleri gerek üslupları ayrıcalıklı bir hususiyet gösteriyorlardı. Ama bu hususiyetin derecesi yeni bir meslek-i edebi için yeterli değildi. Oysa Paul Verlaine ve Stephane Mallarme yavaş yavaş parnas şiir akımının kurallarından o kadar ayrıldılar ki onlara ayrı bir isim vermek gerekti. Böylece parnas şiir akımı en güçlü şairlerini kaybederek bir çöküş dönemine girdi (Bayık, 2000, s. 101). Batı edebiyatı kaynaklarından parnas şiir akımını incelediğimizde Cenap Şahabettin'in parnas şiire dair tespitlerinin ne kadar doğru ve isabetli olduğunu görürüz. Elbette bu şaşırılacak bir durum değildir. Cenap Şahabettin bir şair olduğu kadar iyi bir eleştirmendir. Bunun yanı sıra eğitim için Fransa'ya gitmesi de Cenap Şahabettin'in Batı edebiyatını yakından tanımasını sağlamıştır. Şairliğini ve şiirden bir okuyucu olarak da iyi anlamasını makalelerine yansıtması Cenap Şahabettin'in parnas şiire dair tespitlerini daha da önemli yapmıştır. Mallarme ve Verlaine'nin parnas şiir akımından ayrılacak bir şiir kudretine sahip olduğunu bilmek yalnızca Batı edebiyatına dair gelişmeleri takip etmekle olmaz. Bu şairlerin şiirlerindeki değişimleri takip etmek şiirden iyi derecede anlamayı da gerektirir. Nitekim parnas şiir akımının en güçlü şairleri olarak kabul ettiği Verlaine ve Mallarme sembolizm akımının ortaya çıkmasında önemli rol oynamışlardır.

¹¹ Hüseyin Cahit Yalçın, "Parnas Şairler", *Servet-i Fünûn*, 9/16/23/30 Ağustos 1317, S.545, 546, 547, 548, s.395-398, 6-10, 39-44, 58-61.

Parnas şiir akımına gösterilen tepkiler, sadece şiir alanında kalmamıştır. Bunu Cenap Şahabettin'in *Servet-i Fünûn Dergisi*'nde yayınlanan "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir"¹² isimli makalesinde görüyoruz. Cenap Şahabettin parnas şiire karşı başkaldırıyı şiirle sınırlamaz. Düzyazı alanında yapılan muhalif hareketlerden de bahseder.

Her ne kadar sembolizm, şiirde görüldüğü ağırlıkta düzyazıda görülme de o dönemin roman, hikâye ve tiyatrosunu etkilemiştir. Cenap Şahabettin, bu etkiyi ve düzyazıdaki değişimi en başından ele alır. İlk muhalif sesler, Emile Zola'ya yönelik beş imzalı bir eleştiri yazısının o dönemin meşhur gazetesi Figaro'da yayınlanmasıyla ortaya çıkar. Zola'nın eserlerinde insanların sadece maddi yönlerini, ahlaksızlıklarını yazması; ruh ve duyguya yer vermemesi ciddi şekilde eleştirilir. Bu gençler, hakikâtin mutlaka çirkin olmayacağını, insanoğlunun hastalıklı, karanlık geleceğinden başka; mutlu, şen yönlerinin de bulunduğunu iddia eder. Dolayısıyla kalemlerin yalnızca, insana dair kötü ve ahlaksız gerçekliği yazmasından, bu taraflı tutumdan şikâyetçi olurlar. Cenap Şahabettin, bu tartışmaların karşılıklı yazı ve cevaplarla sürmesi sonucunda Zola'nın kaybettiğini söyler. Zola unutulma sürecine girer ve Cenap Şahabettin'e göre bugün Zola kimdir diye sorulsa pek çok kişi bilmem, diye cevap verir (Bayık, 2000, s. 39-40).

Cenap Şahabettin'in "meslek-i hakikiyyûn reisi" olarak adlandırdığı Emile Zola gibi bir yazarın bu tartışmalardan mağlubiyetle ayrılması sonucunda genç yazarlar, hayal ve hakikat arasındaki bu cevlân sonunda aheste aheste timsâl ve hayale doğru hareket ederler. Artık insanın maddi yönünden ziyade ruhunda, kalbinde olanlar yazılmaya başlanır. Bu yenilikçi yazarların tasvirlerini, okuyucu görmüyor ama hissediyor, kalbiyle duyuyor. Yeni yazarların, insandan nasıl bahsettiğini Cenap Şahabettin şu cümleleriyle ifade eder:

Kâinatın kısm-ı bî-ruhunda bile hiss ve hayat arayan yeni muharrirler insandan bahsetmek lazım geldiği zaman artık pek hassas bir kalp ile o kalbin harekât-ı hayatiyyesini te'mîn eden a'saptan başka bir şey tanımaz olurlar. Seviyor, üzülüyor, mütehevvir ve me'yûs ağlıyor yahut şâd ve

¹²Cenap Şahabettin, "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir", *Servet-i Fünûn*, 1312, S. 299, s. 199-203.

mes'ûd tebessüm ediyor: İşte onlar nazarında insan bu! (Bayık, 2000, s. 41).

Bu eserlerde gülen, ağlayan, seven, üzülen hep ruhtur. Olaylar ruhun yaşadıklarından ve hissettiklerinden ibarettir. Cenap Şahabettin'in bu noktada dikkatimizi çektiği konu; ruhun hislerinden ibaret olan bu eserlerin adı eski tiyatrolarda olduğu gibi saadet, felâket, hayal, arzu, ümit filan değil; sıradan romanlarda gördüğümüz isimler Piyer, Paul, Jane, Janet olmasıdır (Bayık, 2000, s. 41). Şiirde olduğu gibi nesirde de aşırı gerçekçilik okuyucuların duygularına yer vermemeyi ilke edinmişti. Cenap Şahabettin'in ısrarla üzerinde durduğu gibi, eserlerde bir hayal, bir duygu, bir his daha doğrusu her yönüyle bir insan arayan sanatçılar Emile Zola gibi bir sanatçının zamanının dolduğunu göstermişlerdir. Bu demek oluyor ki realizm, parnas şiir anlayışı ve hatta natüralizm artık insanları tatmin etmiyordu. Yeni bir arayış içinde olan sanatçılar sembolize doğru yola çıktılar.

Cenap Şahabettin, sembolizm akımının doğuşunun gayet tabii olduğuna inanır. Çünkü parnas şiir akımı, sembolizmin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bu zemini şu sözleriyle ifade eder:

Parnas şairlerin âsârında pek mübalağalı bir vuzûh vardı; bu şairler ber mu'tâd pek parlak şeyleri tasvir ediyorlar, şa'saa-i münakkahiyetin bu derecesi adeta nazar-ı kariini yoruyordu. Bundan başka melâhat-ı san'atla mücehhez manzumelerde bazen hiçbir hüsn-ü fikri görülemiyordu; bazen ma'na pek zahiri, pek sathî, basit ve daha umumi bir tabir ile âdî oluverdi. Bir meyl-i fikri böyle yoracak, usandıracak bir hadde vâsıl olunca ber mu'tad aks-ü-amel hâsıl ederek fikirleri temâyülün bi-l-küllîye zıddına sevk eder; bu kaidenin edebi ve gayr-ı edebi her tarihte birkaç misali vardır; parnas şairlerden sonra sembolistlerin zuhuru da Fransa tarih-i edebiyatında o kaideye yeni bir menâldir (Bayık, 2000, s. 102).

Cenap Şahabettin'in da dediği gibi okuyucunun hayallerini kısıtlayan, söylemek istediğini açıkça söyleyip okuyucuya söz hakkı tanımayan Cenap Şahabettin'in ifadesiyle pek abartılı bir açıklığı önemseyen parnasyenler, sembolizmin doğuşu için gerekli zemini hazırlamışlardır. Burada Cenap Şahabettin'in benzetmesi sembolizm akımın ortaya çıkışına dair söylenebilecek en veciz ifadedir. Şiirde ve düzyazıda gerçekçilik en aşırı safhaya ulaştığı için, Cenap Şahabettin'in deyişiyle usandıracak, yoracak bir hadde vâsıl olduğundan sembolizm akımı ortaya çıkmıştır. Çünkü hem edebiyat tarihinde hem insanlık tarihinde her

zaman böyle olmuştur; bir fikir son derecesine ulaştığında zıddının doğmasına da sebep olur. Parnas şiir akımı ve sembolizm arasındaki ilişkiyi doğru ve eksiksiz kurduğu için Cenap Şahabettin, sembolizmin ortaya çıkışını yadırgamaz ya da haksız eleştirilerde bulunmaz. Aksine aşırı gerçekçiliğe tepki olacak bir hayalperestliği de bekliyor gibidir.

Parnas şiir akımının ortaya çıkışı, şairleri, özellikleri, sona ermesi ve sembolizme giden yol hakkında Hüseyin Cahit Yalçın ve Cenap Şahabettin dönemi içerisinde en kapsamlı ve doğru değerlendirmelerde bulunan edebiyatçılardır. Hüseyin Cahit, parnas şiir akımını en genel şekilde ele alıp, akımın en önde gelen şairlerine değinirken; Cenap Şahabettin parnas özellik gösteren farklı şairlere de değinir. Her ikisi de parnas şiir akımı sona erip yerini sembolizme bırakmasında; parnas şiir akımının aşırı gerçekçiliğini ve hayali, duyguyu, heyecanı eserlerden çıkarmasını sebep olarak görür. Cenap Şahabettin'den farklı olarak Hüseyin Cahit parnas şairlerin nesir ve şiir ayrımını ortadan kaldıracak kadar gerçekçi olmalarına da değinir. Hüseyin Cahit'e göre bir aşamadan sonra şair, nâsirden ayrılmaz hâle gelmiştir. İşte bu aşırılıklar parnas şiirin sonunu getirmiştir. Bütün bunlar da gösteriyor ki edebiyatımızda Batı edebiyatı basit bir taklitten ibaret değildir. Her gelişme yakından takip edilmiştir. Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit'in parnas şiir akımına dair verdiği bilgiler, dönemi içerisinde doğrudan Fransızca kaynaklardan okumayı, öğrenmeyi gerektiren bilgilerdir. Edebiyatımızda edebi akımlara dair ilk bilgiler işte bu yazılarla meydana gelmiştir.

1.2. TÜRK EDEBİYATINDA BAHSİ GEÇEN PARNAS ŞAİRLER

Parnas şiir akımının ortaya çıkış koşullarından, bilime ve akla verdiği önemden, şiirdeki kurallarından ve önceliklerinden bahsettik. Servet-i Fünûn dönemi yazarlarından bu konuda kalem oynatanlar, kimi zaman bu akıma dair önemli şairlerden ve eserlerinden bahsederler. Parnas şiir akımı sona erdiğinde parnas şairlerden bazıları sembolizm akımına geçmiştir ya da tam bir sembolist olamasalar da sembolistlere yol gösterecek şiirler yazmışlardır. İncelediğimiz dönemde, parnas şairlerin ve sembolizme olan katkılarının üzerinde büyük bir

titizlikle durulduğunu görürüz. Dolayısıyla konu bütünlüğü adına, dönemin önemli parnas şairlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Aşağıda yer vereceğimiz parnas şairler elbette bütün parnasyenleri içermiyor. Biz, döneminde öne çıkan, bizim edebiyatımızda üzerinde durulan ve sembolizme katkı sağlayan şairleri ele aldık. Bu şairleri seçmemizde en önemli kaynağımız Hüseyin Cahit'in *Servet-i Fünûn Dergisi*'nde yayınladığı dört sayı süren "Parnasyen Şairler"¹³ isimli yazı dizisi olmuştur. Bu yazı dizisinde parnas şiir akımına dair en önde gelen şairlerin hepsine yer verilir. Ayrıca günümüzde edebiyat tarihlerinde yer almayan ama dönemi içerisinde parnas şiir akımına katılmış olan şairlerden de bahsedilir. Bunun dışında Cenap Şahabettin'in Fransız edebiyatını tanıttığı yazılarında¹⁴ kimi zaman parnas şairlerden de bahsedilmiştir. Ayrıca Ahmet Haşim de "Resim Karşısında Sükût"¹⁵, "Henri de Regnier"¹⁶, "Bir Kelimenin Telaffuzu Hakkında"¹⁷, "Ahmet Hikmet"¹⁸, "Bağ Bozumu"¹⁹, "Edebî Bir Anket III"²⁰, "Hayatta Olduğu Gibi"²¹ farklı yazılarında kısa kısa parnas şairlere değinmiştir.

Başlıca parnas şairler Théophile Gautier (1811-1872), Leconte de Lisle (1818-1905), Théodore de Banville (1823-1891), Sully Prudhomme (1839-1907), François Coppée (1842-1907), Jose Maria de Heredia (1842-1905) ve parnaslarla birlikte *Parnasse Contemporain* adlı dergide yazan Verlaine (1844-1896) ve Mallarmé'dir (1842-1898). Parnas şairlerden bahsederken kronolojik bir sıra takip edeceğiz.

Parnas şairler hakkında gözümüze ilk çarpan yazılar Hüseyin Cahit'e aittir. *Servet-i Fünûn*'da birbirini takip eden dört sayıda 'Parnas Şairler' başlığıyla

¹³ Hüseyin Cahit, "Parnas Şairler", *Servet-i Fünûn*, 9/16/23/30 Ağustos 1317, S.545, 546, 547, 548, s.395-398, 6-10, 39-44, 58-61.

¹⁴ Cenap Şahabettin, "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir" ve "Fransız Şu'arâyı Hâzırası" isimli yazılarında.

¹⁵ *Akşam*, S.1557, 22 Kanun-ı Sani 1339

¹⁶ *Musavver Muhit*, c.1, S.12-13, 15, 22 Kânun-ı Sâni 1324, s.190-191, 202-203.

¹⁷ *İkdam*, S.11222, 21 Temmuz 1928.

¹⁸ *İkdam*, S.11164, 21 Mayıs 1928.

¹⁹ *İkdam*, S.11459, 20 Mart 1919.

²⁰ *Akşam*, S.2636, 12 Şubat 1926.

²¹ *Meş'ale*, S.2, 15 Temmuz 1928, s.1.

detaylı bir yazı dizisi²² Hüseyin Cahit tarafından kaleme alınmıştır. Bu yazılardan parnasyenlere dair önemli bilgilere ulaşmak mümkündür. Ayrıca her yazıda bir şair detaylı olarak incelenmiş ve okuyuculara tanıtılmıştır.

Parnas şairleri tanıttığı bu dört makalesinde Hüseyin Cahit, parnas şiir akımının kurucusu olan Catulle Mendes²³'in (1841-1909) parnas şiir akımına dair verdiği konferansların kitaplaştırıldığını ve bu yazı dizisini kaleme alırken bu kitaptan yararlandığını haber verir. Burada Hüseyin Cahit'in önemli bir tespitini de görüyoruz. Parnasyenlere dair uzun uzun dört makale yazmasının en temel sebebi Edebiyat-ı Hâzıramızla parnas mesleği arasında pek çok ortak noktanın ve benzerliğin olmasıdır. Başlangıçta, şiirde şahsiyeti mümkün olduğunca kaldırmaya uğraşan parnasyenlerle, hemen hemen hepsi şahsi eserler meydana getiren Edebiyat-ı Cedide şairleri arasında benzerlik olduğunu düşünmek Hüseyin Cahit'e de garip gelmiştir. Ama zaten bu noktada bir benzerlik olduğunu iddia etmez. Hüseyin Cahit'e göre bu iki edebi grup arasındaki en büyük benzerlik hüsn-ü sanata olan bağlılıktır. İkincisi de her iki edebi topluluğun ortaya çıkışı esnasında yaşadığı zorluklar birbirini andırmaktadır. Parnasyenler başlangıçta 'parnas' ismini seçmemişlerdi. Muhalifleri tarafından aşağılama maksadıyla bu isim onlara verilmişti. Zaten Fransızca'da parnasyen, adi ve gülünç beyitleri olan nazım anlamına gelmektedir. Bu şairler eserleri ortaya koymaya başladıkları zaman, devrin önemli yazarları tarafından aşağılama maksadıyla parnasyen ismine maruz kalmışlardır. Bu tahkirler öyle bir noktaya varmıştı ki birbiriyle kavga eden iki arabacıdan biri, diğerine en büyük hakaret olmak üzere 'Hadi ordan parnasyen!' dediği bile rivayet edilmiştir. Hüseyin Cahit bu satırlar okunurken, okuyucuların aklına, dekadanlık kavgasının geldiğini düşünür. Son zamanlarda bizde dekadan kelimesinin uyandırdığı duyguyu, o dönemlerde parnasyen kelimesi uyandırmaktaydı. Bu noktada Hüseyin Cahit'in kendilerine çıkardığı pay, takdire şayandır. Şöyle ki parnaslar bu eleştirilere aldırmandan yollarına devam ettiler ve

²² Hüseyin Cahit, "Parnas Şairler", *Servet-i Fünûn Dergisi*, 9/16/23/30 Ağustos 1317, S.545, 546, 547, 548, s.395-398, 6-10, 39-44, 58-61.

²³ Catulle Mendes parnas şiir akımına mensup Fransız bir şairdir. Şairliğinden ziyade parnas şiir akımına yönelik çıkardığı *La Revue Fantaisiste*, *Parnasse Contemporaine* isimli dergilerle öne çıkmıştır. Şairlik ve dergicilikten başka eleştirmen ve tiyatro yazarı kimliği de olan çok yönlü bir sanatçıdır.

büyük bir edebi meslek haline geldiler. Ortaya koydukları eserlerle de adlarını edebiyat tarihlerine silinmez harflerle yazdırdılar. Ama onları eleştiren pek çok yazar şimdi unutulup gitti. İşte aynı şekilde Servet-i Fünûncular da doğru bildikleri yolda devam ederek, kendilerine 'dekadan' diyenleri utandırmışlardır.

Hüseyin Cahit, yeniliklerin başlangıçta güçlü bir direnişle karşı karşıya kalabileceğinin unutulmaması gerektiğini söyler. Önemli olan bu eleştirilere kulak asmadan doğru bilinen yolda devam etmektir. Bu konuda verdiği çeşitli örneklerle Hüseyin Cahit'in iddiasını güçlendirdiğini görürüz. Mesela dönemi içinde Victor Hugo (1802-1885), Lord Byron (1788-1824), Alexandre Dumas (1802-1870) gibi sanatçılar çılgınlıkla, kıymetsiz eserler ortaya koymakla suçlanmıştır. Ama zaman içinde onları suçlayanlar unutulup gitmişken bu sanatçılar kıymetlerini ispatlamıştır (Yalçın, 1317f, s. 395-396). Parnas şairleri anlatırken karşılaştırma için seçtiği sanatçılara baktığımızda onların romantizm akımının önde gelen sanatçıları olduğunu görürüz. Bu karşılaştırmayla hem parnasyenlerin ortaya koydukları yeniliklerle güçlü şairler olacaklarını söyler; hem de dönem içerisinde ağır eleştirilere maruz kalan Servet-i Fünûnculara adeta üstü kapalı bir mesaj verir.

Hüseyin Cahit yazının devamında bazı parnas şairlerin isimlerini verir. Bu şairler: François Coppée (1842-1907), Leon Dierx (1838-1912), Sully Prudhomme (1839-1907), Jose Maria de Heredia (1842-1905), Villier de L'Isle Adam (1838-1889), Leon Cladel (1835-1892) isimli, o dönemin genç şairleridir. Parnas şairlerin en temel özelliği sanata karşı duydukları bağlılıktır. Bu bağlılığın neticesinde de kafiye, şekil ve üsluba titizlikle riayet ediyorlardı. On dokuzuncu asırda Fransız şiirinin tek ustası olarak Victor Hugo'yu kabul eden parnasyenler, Lamartine (1790-1869) ve Alfred de Musset'i (1810-1857) şiirin kurallarına uymadıkları için beğenmiyorlardı (Yalçın, 1317f, s. 396).

Makalenin²⁴ devamında Catulle Mendes'ten (1843-1909) hareketle ilerleyen Hüseyin Cahit, Albert Glatigny²⁵ (1839-1873) isimli bir parnas şairin hayatından ve eserlerinden söz eder. Ama bizim parnas şiir anlayışına dair yaptığımız

²⁴ Hüseyin Cahit Yalçın, "Parnas Şairler I" *Servet-i Fünûn*, S.545, 9 Ağustos 1317 s.395-398.

²⁵ Albert Glatigny hakkında Türkçe kaynaklarda herhangi bir bilgi bulamadık. Bu şaire dair en kapsamlı bilgileri Hüseyin Cahit'in "Parnas Şairler I" başlıklı makalesinde buluyoruz.

araştırmalarda Albert Glatigny ismine rastlanmamıştır. Bu şair ya önemsiz bir şair olduğu için kitaplara geçmemiştir ya da şiir anlayışı tam olarak parnas şiir anlayışına uygun görülmemiştir. Hüseyin Cahit ise dönemi içinde önemli bir parnasyen olarak gördüğü için bu şaire makalesinde uzun uzun değinmiştir.

Glatigny, Théodore de Banville (1823-1891) ve Ronsard'ın (1524-1585) şiir kitaplarını okur, onlardan çok etkilenir. Şiir sevdası sayesinde Latince öğrenir. Paris'te şiir ve edebiyat ortamına girdiğinde; Leconte de Lisle, Théodore de Banville ve Baudelaire (1821-1867) gibi devrin büyük şairlerinin kıymeti anlaşılamamış, etrafında onları örnek alacak şairler bulunamamıştı. Banville ve Baudelaire tesirinin hissedildiği ilk şiir kitabı *Vignes Folles* (1860) böylesi bir edebi ortamda meydana getirilmiştir. Glatigny bu şiir kitabından bir bölümünü Catulle Mendes'in müdürü olduğu *La Revue Fantaisiste* adlı dergide yayınlanması için götürür. Mendes bu şiirleri okuyunca Glatigny'yi büyük bir şair kabul eder. Böylece Mendes ve Glatigny, parnasyen topluluğun ilk heyetini teşkil ederler. Ardından başka şairler de bu topluluğa katılır. Parnas şiir anlayışıyla ilgili kaynaklara baktığımızda da ilk dergi ve parnasyen topluluğun oluşumu Hüseyin Cahit'in anlattığı şekildedir. Ama bu kaynaklarda yalnızca Catulle Mendes'in adına rastlarız. Albert Glatigny hakkında bilgi göremeyiz. Yazının devamında Hüseyin Cahit, Glatigny'nin hayatı hakkında detaylara yer verir. Özellikle Glatigny'in maddi sıkıntılarına değinir. Hayatının sonuna doğru *Fleches D'or* (1864) adlı en güzel şiirlerinin bulunduğu bir eser meydana getirir. Bu kitaptan kısa bir zaman sonra vereme yakalanan Glatigny ölür. Mallarme'ye yazdığı manzum mektupta hayatından hiç şikâyetçi olmadığını öğreniriz (Yalçın, 1317f, s. 395-398). Hüseyin Cahit, Albert Glatigny adlı şaire dair verdiği bilgiler Mendes'den okuduklarıdır. Şu an edebiyat tarihlerinde ismini göremediğimiz, günümüze kalacak nitelikte şiirler yazmayan bu şair, o dönem için parnasyen topluluğun çekirdeğini oluşturmuştur. Hüseyin Cahit'in verdiği bilgilere baktığımızda Glatigny, Mendes'le beraber parnas şiir akımını şekillendiren her aşamada bulunmuştur. Gerek dergi çıkarılması, gerek yeni anlayışa uygun şiirler yazılması gibi her konuda önde gelen bir şair olmuştur. Hüseyin Cahit, Glatigny'nin şiirlerini de başarılı bulur. Ama onun şiir anlayışını şekillendirenin Mendes olduğunu da belirtmeden geçmez. Glatigny gibi günümüze ismi

ulaşmayan bir şaire dair, eserlerine, şiir anlayışına, şiire başlamasına ve şiirini şekillendiren unsurlara kadar ilk elden bilgiler veren, değerlendirmelerde bulunan Hüseyin Cahit'in parnas şiir akımını ne kadar yakından takip ettiğine şahit oluruz. Ayrıca Hüseyin Cahit'in Glatigny'e bu kadar geniş yer vermesi onun parnas şiir akımına dair ne kadar önemli bir şair olduğunu düşündüğünü de göstermektedir.

Hüseyin Cahit, parnas şairlerle ilgili ikinci makalesinde²⁶ bu akımın oluşumundan ve önemli şairlerinden bahsetmeye devam eder. Özellikle akım için önemli olan *La Revue Fantaisiste* dergisinin etrafında toplanan şairlere değinir. Bu dergi Théodore de Banville, Théophile Gautier ve Baudelaire gibi dönemin önemli şairlerince desteklenmiştir. Dergi, genç şairlerin uğrak noktası olmuş, pek çok şairin ismi bu dergi sayesinde duyulmuştur. Bunlardan ilki Leon Cladel'dir²⁷ (1835-1892). Aslında Cladel şair değildir. Tiyatro, roman ve hikâye alanında eserler ortaya koymuştur. Hüseyin Cahit de bu eserlerden bahseder. Baudelaire ve Cladel dostluğu üzerinde durur. Baudelaire'in, Cladel'in edebi kimliğini bulmasındaki tesiri anlatılır. Cladel'in eserleri ve edebi gelişimi üzerinde durularak Cladel'le ilgili bölüm bitirilir (Yalçın, 1317g, s. 6-7). Parnas anlayış şiirde görülen bir edebi akım olduğu halde Hüseyin Cahit'in parnas şairleri anlattığı bu yazı dizisinde bir romancıya vermesi Catulle Mendes'ten kaynaklanır. Çünkü onun konferanslarından hareketle bu yazı dizisini kaleme almıştır. Mendes konferanslarında parnas şiir akımını halka tanıttığı gibi bu akıma destek veren şair, yazar ayrımı yapmaksızın pek çok sanatçıyı da tanıtır. Cladel'i önemli kılan özelliği ise Baudelaire'nin tesiri altında kalmasıdır. Baudelaire, Cladel'in hikâyelerini cümle cümle kontrol edip edebi dünyasını yeniden şekillendirmiştir. Ayrıca Cladel'in ilk hikâyelerinin Catulle Mendes tarafından *Revue Fantaisiste* isimli, döneminde parnas şiir akımının merkezi olan dergide yayınlanmasının da bu durumda etkisi vardır. Bu dergi sayesinde Cladel edebiyat çevrelerinde tanınmaya başlamıştır. Hüseyin Cahit'in Cladel'e

²⁶ Hüseyin Cahit, "Parnas Şairler II", *Servet-i Fünûn*, S. 546, 16 Ağustos 1317, s. 6-10.

²⁷ Türkçe kaynaklarda Leon Cladel hakkında bilgi göremiyoruz. Cladel, romanlarıyla öne çıkan Fransız bir sanatçıdır. Cladel'e dair önemli bilgilere ve sanat anlayışına yalnızca Hüseyin Cahit'in "Parnas Şairler II" isimli makalesinde ulaşıyoruz.

dair söylediklerinde kronolojik bir sıra göze çarpar. Önce Cladel'in köylü ve fakir hayatı, Paris'e gelip Catulle Mendes'le tanışması, birlikte tiyatro oyunları yazmaları ve sergilemeleri anlatılır. Ardından bu edebi ortamda Baudelaire ile karşılaşması, çok farklı karakterlere sahip olmalarına rağmen iyi bir dost olmaları, Baudelaire'nin Cladel'in edebi kimliği üzerindeki tesiri ve Cladel'in edebi kimliğini bulup önemli eserler ortaya koymasına yer verilir. Bütün bunlar Hüseyin Cahit'e göre Cladel'in önemli bir sanatçı olmasını sağlayan unsurlardır. Hüseyin Cahit, Cladel'in ismini sonsuza kadar yaşatacak eserler ortaya koyduğunu düşünür. Zaman, Hüseyin Cahit'i yanlış çıkarsa da Cladel dönemi içinde önemli bir sanatçıdır ve yalnızca Hüseyin Cahit sayesinde edebiyatımızda tanınmıştır.

Aynı makalede ele aldığı diğer sanatçı Villiers de L'Isle Adam isimli romancı, şair ve oyun yazarı olmuştur. Mendes konuşmasında Villiers de Adam'a çok güvendiğini ve büyük bir şair olacağını iddia etmiştir. Ayrıca edebiyat sahnesinin dâhilerinden sayılacak kadar başarılı bir sanatçı olarak kabul edilmiştir. Hüseyin Cahit'e göre böylesi bir edebi dehaya sahip sanatçılar için sanatın küçük, ehemmiyetsiz kısımları hafif gelir ve daima en büyük emellere, hayallere ulaşmaya çalışırlar. Bu yönleriyle zaman zaman Victor Hugo'ya, Dante'ye benzerler. Villiers de L'Isle Adam'ın şairliği üzerinde duran Hüseyin Cahit, onun üç şiirini Türkçe'ye çevirir. Çevirdiği ilk şiirin başlığı yoktur; ama ikinci şiiri "İtiraf", üçüncü şiiri ise "Hediyeler" başlığını taşır (Yalçın, 1317g, s. 7). Hüseyin Cahit, Villiers de L'Isle Adam'ın yazarlığına da değinir ve 1883 yılında Baudelaire'nin tesirinde kalarak yayınladığı *Contes Cruels* (Dayanılmaz Hikâyeler) isimli kitabı da okuyuculara tanıtır. Hüseyin Cahit, bu eserde en güzel hülyalar, en derin inceliklerle beraber soğuk ve acı bir tuhaflıkla dolu pek çok hikâye olduğunu söyler. Bunun sebebi ise Adam'ın kendi hayatında yaşadığı sıkıntılar, zorluklar ve mutsuzluklardır (Yalçın, 1317g, s. 8). Hüseyin Cahit'in hayatını, sanatını ve eserlerini ayrıntılı olarak okuyucularıyla paylaştığı Villiers de L'Isle Adam, temel kaynaklarda geçmez. Jean Cassou'nun *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi* isimli kitabında ise sembolist ve sürenatüralist bir sanatçı olarak kendisine yer bulur. Hüseyin Cahit, Villiers de L'Isle Adam'ı başarılı ve parnas bir şair olarak kabul etmiştir. Ama Jean Cassou'ya göre Adam, yazın yaşamında başarısız bir

sanatçısıdır. Yalnızca gazetelerde yayınlanan günlük hikâyelerde başarıyı yakalamıştır. *Axel* (1885) isimli eseri simbolistlerin incili olarak kabul edilmiştir. Bunun sebebi de eserdeki kahramanların yeraltı geçitlerinden geçerek simgesel bir hayata kavuşmalarıdır (Cassou, 2006, s. 223-224).

Leon Cladel ve Villiers de L'Isle Adam hakkında Catulle Mendes'in konferanslarından hareketle bilgiler aktaran Hüseyin Cahit bu sanatçılardan Türk edebiyatında ilk bahseden kişidir. Edebi akımlara dair temel kaynaklara baktığımızda bu sanatçıların isimlerini göremeyiz. Ama dönemleri içerisinde önemli oldukları için *Servet-i Fünûn* dergisinde kendilerine yer bulmuşlardır.

Makalenin devamında parnas şiir akımının önde gelen şairi Sully Prudhomme'den bahsedilir. Bu şairle ilgili söylediklerini ilgili başlıkta verdiğimiz için burada değinmeden geçiyoruz.

La Revue Fantaisiste dergisi parnas şiir akımı için oldukça önemli görevleri yerine getirmiştir. Catulle Mendes, dönemin genç parnas şairlerine bu dergi ile büyük kolaylıklar sağlamıştır. Ama dergi, ahlaka aykırı bir oyundan dolayı kapatılmış ve Mendes de hapis ve para cezasına çarptırılmıştır.

Hüseyin Cahit'in parnas şairlerden bahsettiği üçüncü makalesinde²⁸ Catulle Mendes ve şiirleri, dergi kapandıktan sonra parnas şairlerin içine düştükleri çıkmaz ve François Coppée²⁹ üzerinde durulur.

Catulle Mendes konuşmalarında hep başka şairlerin şiirlerini okuyunca, dinleyiciler kendi şiirlerini de okuması konusunda ısrarcı olur. Bunun sonucunda Mendes kendi şiirleri hakkında da bilgi verir. *Philomela* (1863) isimli ilk şiir kitabını Mendes beğenmez ve çocukluk olarak kabul eder. Oysa Hüseyin Cahit'e göre Mendes'in bu kitabı, *La Revue Fantaisiste* adlı dergi ve Glatigny'nin *Vignes Folles* isimli kitabı parnas şiir akımını oluşturan en önemli üç unsurdur (Yalçın, 1317h, s. 39). Hüseyin Cahit, parnas şiir akımını anlatırken, bu akımın yapı taşı olarak gördüğü Catulle Mendes'e, *La Revue*

²⁸ Hüseyin Cahit, "Parnas Şairler III", *Servet-i Fünûn*, S. 547, 23 Ağustos 1317, s. 39-44.

²⁹ François Coppée denilince Türk Edebiyatında akla gelen ilk isim Tefik Fikret olur. Bu konuyla ilgili ayrıntılara tezimizin "François Coppée" başlığında değinileceği için burada ismen vermekle yetindik.

Fantaisiste dergisine ve Glatigny'ye ayrı bir önem verir. Çünkü bunlar sayesinde Fransız edebiyatına yeni bir soluk getiren parnas şiir akımı başlamıştır. Bu akım ve taraftarları dönemi içinde pek çok hakarete uğrasa da şiir anlayışlarından vazgeçmemişlerdir. Hüseyin Cahit, sanatçıların bu duruşundan çoğu zaman övgüyle bahseder.

La Revue Fantaisiste dergisi kapandıktan sonra parnas şairler çok zor günler geçirmişlerdir. Özellikle maddi imkânsızlıklar şairler için en büyük sorun olmuştur. Ama Hüseyin Cahit bütün bunlara rağmen parnas şairlerin pes etmediğini, en izbe yerlerde dahi toplanıp şiir konuşmaya devam ettiklerini bu sayede tam teşekküllü parnas şiir akımının ortaya çıktığını söyler. Makalede özellikle parnas şairlerin dergi kapandıktan sonra yeni toplanma yerleri olan Mavi Ejder ismini taktıkları otelden ayrıntılarıyla bahsedilir (Yalçın, 1317h, s. 40-42). Bu otelin en önemli müdavimlerinden biri François Coppée olmuştur. Coppée'nin parnaslara katılması akımın tam anlamıyla ortaya çıkmasına yeterli olmamıştır. Kendilerine idealist bir lider arayışına girmişlerdi ve aradıkları özellikleri Leconte de Lisle'de bulmuşlardır. Lisle'nin liderliğiyle beraber Jose Maria de Heredia da bu şairler topluluğuna katılmış ve Hüseyin Cahit'in ifadesiyle işte o zaman parnas meslek-i edebiyesi tam anlamıyla teşekkül etmiştir. Leconte de Lisle ile her cumartesi şiir için toplanan şairler, artık kendilerini kanıtlamış ve muhaliflerinin sesini kısmıştır. Ama Hüseyin Cahit'e göre bütün bunlar yeterli değildi ve muhaliflerin sesini tamamen kısmak için güçlü bir darbe gerekliydi. Çok geçmeden bu darbe geldi. *Le Parnasse Contemporaine*³⁰ isimli derginin kurulması parnas şiir akımı için en önemli hareket olmuştur (Yalçın, 1317h, s. 44). Yeni edebi hareketler için dergi her yerde önemli olmuştur. Bunun farkında olan Hüseyin Cahit, parnas şiir akımını ve sanatçıları anlatırken dergiler hakkındaki bilgilere önem verir. Çünkü bu dergilerin çoğu zaman bir akımın oluşmasının en önemli unsuru olduğunun farkındadır. Hüseyin Cahit bu derginin parnasyenler için ne kadar önemli olduğuna defaatle değinir. Çünkü bu dergiyi muhalif güçlere yönelik son bir

³⁰ *Le Parnasse Contemporaine* dergisi 1866 yılında Catulle Mendès önderliğinde çıkarılır. Parnas şiir akımı da ismini bu dergiden alır. Bu dergi etrafında parnas topluluğu son haliyle ortaya çıkmış olur.

darbe olarak adlandırır. Gerçekten de bu dergi parnas şairlerin en önemli dergisi olur. Bu dergi etrafında parnas şiir topluluğu son şeklini alır. Edebi anlayışlarına uygun olarak kaleme aldıkları şiirler, öyküler, tiyatrolar bu dergi sayesinde duyurulmuştur. Ayrıca derginin müdürü yine Catulle Mendes olmuştur.

Hüseyin Cahit'in parnas şairlere dair yazı dizisinin son makalesi özellikle *Parnasse Contemporaine Dergisi* dışında şair Leon Dierx'i³¹ konu edinmektedir. Leon Dierx'i Hüseyin Cahit, avam halkın kıymetini bilip anlayamayacağı bir şair olarak nitelendirir. Çünkü şair, avam hayatı adeta görmez, görse bile yüksekte bakar. Böylece hayatın çirkinliklerini görmezden gelir. Hüseyin Cahit, şairin dili ve eserlerinin tam olarak anlaşılması için biraz çaba göstermek gerektiğini söyler. Şairin eserleriyle çokça meşgul olarak ve şairi yakından tanımaya çalışarak eserleri anlaşılabilir (Yalçın, 1317i, s. 58-59).

Hüseyin Cahit yazısının bundan sonraki bölümünde Ernest d'Hervilly³² (1839-1911) isimli parnas şairden bahseder. Ernest d'Hervilly'in edebi kişiliğini şu cümlelerle ifade eder: "Parnasyenler arasında Ernest d'Hervilly zarif ve heveskâr bir şairdir. Japon garâbetini, İngiliz istihzâsını, bir Fransız ve Parisli rikkat ve zarafetini kendinde cem' etmiştir" (Yalçın, 1317i, s. 60). Hicivlerindeki aşırılık ile bilinen şairin şiirleri ise tam aksine çok zarif ve latiftir. En güzel şiirleri ise *Le Harem* (1874) isimli kitapta toplamıştır. Bu şiirlerinde her ırkın ve iklimin kendine has güzel kadınlarından bahsedilir (Yalçın, 1317i, s. 60).

Hüseyin Cahit parnas şairlerden bahsettiği bu yazı dizisini Verlaine ve Mallarme'den de kısaca bahsederek sona erdirir. Bu şairlere ilgili yazdıklarına ilgili başlıkların altında yer verdik.

Hüseyin Cahit'in dört makaleden oluşan parnas şairlere dair yazı dizisi, Catulle Mendes'in konferanslarının kitaplaştırılmasından alındığını söylemiştik. Ama

³¹Parnas şiir akımına genç yaşında katılan Leon Dierx, şairliğinin yanında ressamdır. Parnas şiir akımın önde gelen şairlerinde olmadığı için hakkında Türkçe kaynaklarda bilgi yoktur. Sadece Cemil Göker'in *Fransa'da Edebiyat Akımları* (1986) isimli kitabında parnas şairler arasında ismi geçmektedir (s.44).

³²Türkçe kaynaklarda ismini bulamadığımız bir sanatçıdır. Gazeteci, şair, oyun yazarı ve yazardır.

Hüseyin Cahit bu kitaptaki bilgileri aynen tercüme etmez. Çoğu zaman kendi yorumlarıyla okuyucuya verir. “Parnas Şairler” başlıklı yazı dizisiyle Hüseyin Cahit, parnas şiir akımını kronolojik bir sırayla ele almıştır. Öncelikli olarak parnas şiir akımının ortaya çıkış koşulları ve Edebiyat-ı Cedide arasındaki benzerliklerine değinir. Her iki edebi topluluk da muhalifler tarafından ağır eleştirilere maruz kalmışlardır. Nihayetinde parnaslar bu eleştirilere kulak asmayıp edebiyatta bildikleri yolda ilerlemeye devam etmişlerdir. Bunun sonucunda muhalifleri edebiyat sahnesinden silinirken parnasyenler şiir âlemine isimlerini altın harflerle yazdırmışlardır. Hüseyin Cahit benzeri bir durumu Edebiyat-ı Cedidenin de yaşadığını düşünür. Çünkü onlar da kendilerine dekadan diyenleri utandırmışlardır. Bundan sonra şiirde şahsiyeti tamamıyla ortadan kaldırmaya çalıştıklarını söylediği parnas şairlerden bazılarının isimlerini verir. Bu şairler: François Coppée, Leon Dierx, Sully Prudhomme, Jose Maria de Heredia, Villier de L’Isle Adam, Leon Cladel, Ernest d’Hervilly, Albert Glatigny, Paul Verlaine, Stephane Mallarme ve Catulle Mendes’dir. Bu şairler içerisinde Leon Dierx, Villier de L’Isle Adam, Leon Cladel, Ernest d’Hervilly ve Albert Glatigny edebiyatımızda sadece Hüseyin Cahit tarafından tanıtılmıştır. Onun dışında bu şairlere dair herhangi bir bilgi veren olmamıştır. Hüseyin Cahit ise parnas şiir akımına dair bu bilgileri Catulle Mendes’den yani parnas şiir akımının kurucu rolünü üstelenen kişiden hareketle edinmiştir.

Parnas şairler dışında Hüseyin Cahit, parnas şiir akımının önemli iki dergisinden de bahseder. Bunlardan ilki *La Revue Fantaisiste* isimli dergidir. Bu dergi etrafında dönemin genç parnas şairleri ilk kez bir araya gelir ve parnasyenlerin sesini duyuran ilk basın-yayın organı olması açısından önemlidir. Dergi aynı zamanda Théodore Banville, Baudelaire ve Théophile Gautier gibi dönemin önemli şairlerince de desteklenmiştir. Derginin yönetimini ise Catulle Mendes üstlenmiştir. Kaynaklar bu dergi sonrasında parnasyenlerin *La Revue du Progres* ve *l’Art* isimli dergiler etrafında toplandığından bahseder. Ama Hüseyin Cahit bu iki dergiden bahsetmeden parnasyenlerin son ve en önemli dergisi olan *Le Parnasse Contemporain Dergisi*’nden bahseder. Yalnızca *La Revue Fantaisiste* kapanınca bazı parnas şairlerin *l’Art* isimli dergide şiirler yayınladığına değinir. Bu dergi kârdan çok zarar getirince Catulle Mendes

tarafından idaresi üstlenilir ve ismi de *Le Parnasse Contemporain* olarak değiştirilir. Bu dergi sayesinde de parnas şiir akımı en son hâlini bulmuş ve eleştirilere en son darbeyi indirmiştir. Hüseyin Cahit'in bu konudaki değerlendirmeleri, *Le Parnasse*'nin parnas şiir akımı için ne kadar önemli olduğunu kavradığını gösterir. Dergilerden başka parnasyenlerin edebi toplantılarını yaptığı, birbirlerini tanıdığı ortamlara da değinir. Bunların başında parnasyenlerin ilk dergisi olan *La Revue Fantaisiste* isimli derginin idarehanesi gelir. Hüseyin Cahit, bu idarehanenin az eşyadan oluşan, dağınık, içleri yazılarla dolu dolapları olan bir idarehane olduğunu söyler. Ama burası genç parnasyenleri cesaretlendiren önemli toplantılara ev sahipliği yapmıştır. Théodore Banville burada edebi sohbetler düzenleyip genç şairlerle ilgilenmiştir. Ayrıca Baudelaire de burada pek çok genç şairin edebi kimliğinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bunların başında Leon Cladel gelir. Parnas şiir akımını ortaya koyacak şairler ilk kez bu idarehanede bir araya gelmiştir. Ama bu ortam uzun sürmemiş ve yayınlanan bir oyun üzerine dergi de idarehane de kapatılmıştır. Hüseyin Cahit böylesi edebi bir ortama alışan genç şairlerin çok geçmeden *Mavi Ejder* adını verdikleri bir otel odasında toplanmaya başlamasını da okuyucusuyla paylaşmıştır. Mavi Ejder'de toplanan gençlerin açlık ve fakirlik çektiğini ama hallerinden şikâyetçi olmadığını Hüseyin Cahit'ten öğreniriz. Yalnızca şiir yazmayı bir amaç haline getiren şairler çok geçmeden Catulle Mendès önderliğinde yeni dergileri *Le Parnasse Contemporain*'ı çıkarırlar. Böylece parnas şiir akımı en son ve kapsamlı hâliyle ortaya çıkmış olur. Bu derginin parnas şiir akımı için önemli olmasının nedeni Mavi Ejder otelinde parnas şiir akımının önemli şairlerinin bir araya gelmeleri ve tanışmalarıdır. Yani derginin öncesi parnas şiir akımı için bir hazırlık safhası olmuştur.

Parnas şairlere dair yazdıklarından, yorumlarından ve okuduklarından anlıyoruz ki Hüseyin Cahit parnas şiir akımının gelişimini yakından takip etmiştir. Bunu yaparken de en doğru kaynaklardan beslenmeye özen göstermiştir. Ayrıca akımı ve şairleri krolonojik bir sırayla vermiştir. Sembolizm akımına dair yazdıklarıyla parnas şiir akımına dair yazdıklarını karşılaştırdığımızda Hüseyin Cahit'in sembolizme mesafeli olduğunu görürüz. Belki de bu mesafe dekadanlık

tartışmasının bir sonucudur, burası bilinmez ama parnas şiir akımına kendisini daha yakın hissettiği ve bu akımı başarılı bulduğu kesindir. Akımın gelişiminden ve şairlerinden hayranlıkla bahseder. Pek çok ağır eleştiriye rağmen parnas şairlerin yolundan dönmeyip yeni bir şiir anlayışı ortaya koymadaki gayretleri Hüseyin Cahit tarafından her zaman övgüyle anılır.

Tezimizin bundan sonraki bölümünde kronolojik bir sırayla parnas şairler üzerinde duracağız.

1.2.1. Théophile Gautier (1811-1872)

Gautier, Fransa'nın Tarbes şehrinde doğar ve gençliğinde Paris'e gider. Paris'te gazetecilik yapmış, sanat çevrelerine girmiş ve resim eğitimi almıştır. Ama en sonunda edebiyatı seçmiş ve parnas şiirin en önemli şairlerinden biri olmuştur (Karaalioğlu, 1971, s. 79). Sanat için sanat anlayışını en iyi şekilde ortaya koymuş bir şairdir. Fransız Edebiyatında romantizm ve parnas şiir arasında bir köprü olmuştur. 1850 yılından sonra romantik akımından ayrılmıştır.

Gautier şiiri, resim ve heykel gibi bir sanat ve aynı zamanda bir zanaat olarak görür. Şiiri bir zanaat olarak gördüğü için hüner isteyen bir iş olarak kabul eder. Bu yüzden de nazım işçisi olarak adlandırdığı şairin dile tam anlamıyla hâkim olması gerektiğini söyler. Nasıl ki ressamın malzemeleri boya, fırça; heykeltıraşın malzemeleri mermer ya da çamur ise şiirin malzemesi de dildir. Bu yüzden dile hâkim olmak çok önemlidir. Ayrıca malzeme denilen şey ne kadar çetin olursa işçilik o kadar güç ama eser de o kadar mükemmel olur (Gözler, 1976, s. 202). 1872 yılında Paris'te ölmüştür.

Eserleri: *Şiirler* (1830), *Albertus* (1832), *Fortunio* (1837), *İspanya* (1848), *Muhtelif Şiirler* (1852), *Momie'nin Romanı* (1858), *Romantizmin Tarihi* (1975), *İstanbul Dünyanın En Güzel Şehri* (2007), *Kumandan Francasse* (1998).

Cevdet Perin, bazı eleştirmenlerin parnas şiir akımının kaynaklarını ve köklerini romantizmde aradığını söyler³³ ve bu düşünceye de katıldığını ifade eder.

³³ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, 1943, s.127.

Çünkü romantik akımın en ateşli şairlerinden biri olan Gautier, parnas şiir akımına dâhil olmuştur. Bunun sebebi de Gautier'in artık Fransız şiirinin şekilden çok duyguya, dış güzellikten çok iç güzelliğe önem vermesine tahammül edememesidir. Théophile Gautier, şiirin biraz da dış âlemin güzelliklerini, doğanın renklerini canlandırması gerektiğini düşünüyor ve şiirin sonsuz yalvarıştan, merhamet dilenciliğinden vazgeçmesi gerektiğini söylüyordu. Gautier'in sanat anlayışındaki bu değişikliğe rağmen Perin, bunun romantizmden kaynakladığını söyler. Çünkü Gautier'in ilhamını Victor Hugo'dan aldığını ifade eder. Théophile Gautier'in öz şiirin ilk adımını attığını ve sanat için sanat anlayışını başlattığını söyleyen Perin'e göre Baudelaire ile bu şiir anlayışı tamamlanmıştır (Perin, 1943, s. 127-129). Böylece romantizmden gelen parnas şiir anlayışını meydana getiren ve sembolizmi hazırlayan sanat anlayışının başlatıcı olarak Théophile Gautier'i görebiliriz.

Théophile Gautier, parnas şiir akımını başlatan şairlerden biri olarak kabul edildiğini söylemiştik. Çünkü *l'Artiste Dergisinde* romantizmin sanatla bağdaşmayacağını, sanatsal esinin gözü yaşlı olmayacağını edebiyat dünyasına duyurmuştur. Böylece yeni şiire dair yenilikçi görüşünü yaymaya başlamıştır. Gautier'in estetik görüşünün amacı, sanatı yararlı olma kaygısından, bireycilikten kurtarma ve şiiri özgürlüğe kavuşturmaktır. Böylesi bir estetik görüşün ardından hemen şiirde güzele varma düşüncesi gelmiştir. Gautier'in üzerinde ısrarla durduğu husus, sanatın fayda prensibinden uzaklaşmak gerektiğidir. Hatta bu düşüncesi öyle ileri bir boyuta taşımıştır ki yararlı olan her şeyin çirkin olduğunu iddia etmiştir. Sanatın, bireyin duygularından soyutlanması gerektiğine inanan Gautier, ancak o zaman kalıcı bir sanat eseri yaratılacağına inanır. Çünkü insan ölümlüdür dolayısıyla duyguları da ölümlüdür. Sanat bunların üstünde olmalıdır. Gautier, şiirin kalıcılığını görsel sanatlardan alınmış kimi öğelerle sağlayacağına inanır. Bu öğeler çizgi, kütle, ışık, gölge ve renklerdir. Gautier şiiri adeta bir resim tablosu gibi düşlemektedir. Şiirinde görsel sanatlara ait öğelerin yanında çağrışımlar uyandırarak da şiirin kalıcılığını sağlamayı düşünmüştür. Bunun için şiirine seslilik ve kalıcılık özelliği belirgin, uyumu zengin sözcüklerden uyaklar seçmiş ve güç ölçüler denemiştir (İnal-Kantel, 1981, s. 85-86)

Sanatı araç değil amaç olarak gören Gautier, bu yüzden dış güzelliğe çok fazla önem vermiştir. Kimi zaman çok küçük konuları en zor biçimlerde işlemiştir. Bu sayede Suut Kemal Yetkin'in ifadesiyle plastik duyumları, çizgi keskinliğini ve renk uyuşumunu ifade etmiştir (Yetkin, 1967, s. 66).

Théophile Gautier, Servet-i Fünûn döneminde dikkat çeken şairlerden biri olmuştur. Hüseyin Cahit Yalçın "Fransız Şuâra-yı Hazırâsı I"³⁴ isimli makalesinde Gautier'i Jose Maria de Heredia ile karşılaştırır. Gautier'in şiir kurallarına çok ciddi önem verdiğini ama Heredia ile karşılaştırıldığında Heredia'nın bu konuda bütün parnas şairlerden daha hassas olduğunu söyler. Hüseyin Cahit'e göre bunun en önemli göstergesi Heredia'nın yalnızca 118 tane sone yazmasıdır. Bu kadar iyi bir şair olup bu kadar az şiir yazması Heredia'nın ne kadar mükemmeliyetçi olduğunu gösterir. Bunun dışında Hüseyin Cahit, parnas şiir akımına mensup şairlerin, şiirden şahsiyeti tecrid etme amaçlarını hatırlatır. Buna bağlı olarak da parnas şiir akımının üstadı kabul edilen Gautier'in yalnız şekle ait güzelliklere bağlı kalarak eşyanın görünen yüzünü şiirine konu edindiğini söyler (Yalçın, 1317b, s. 292-298).

Hüseyin Cahit Yalçın, parnas şiir akımına dair Théophile Gautier'in ne kadar önemli bir şair olduğunun farkındadır. Bu yüzden karşılaştırma yaparken Gautier'i seçer. Gautier ile ilgili her fırsatta söylediği şey, onun şairliğini kanıtladığı ve büyük bir şair olduğu yönündedir. Hüseyin Cahit, Gautier'in parnas şiir akımından kaynaklı şiir anlayışının da farkındadır. Bu yüzden onun dış güzelliğe önem verdiğini ve maddenin duygusal yönüyle değil, görünen yüzüyle ilgilendiğini de söyler. Hüseyin Cahit'in Gautier hakkında söylediklerine baktığımızda onun parnas şiir akımını dönemi içerisinde çok yakından ve doğru kaynaklardan takip ettiğine ulaşırız. Gautier'in şiirlerine dair öznel görüş belirtmeyip parnas şiir akımın kuralları çerçevesinde incelemesi ise Hüseyin Cahit'in ciddi bir edebiyat eleştirmeni olduğunu gösterir.

Théophile Gautier hakkında değerlendirmelerde bulunan bir diğer edebiyatçımız da Ahmet Haşim'dir. Ahmet Haşim, Gautier'in özellikle resimden anlayan yönü üzerinde durur. Çünkü Gautier, Baudelaire gibi resim tenkidi açısından

³⁴ "Fransız Şuâra-yı Hazırâsı I", *Servet-i Fünûn*, S. 539, 28 Haziran 1317, s. 292-298.

Fransa'da ün salmış bir şairdir. Bu durum resimden yalnızca ressam anlar, çıkarımını haksız kılmaktadır (Enginün-Kerman, 1991c, s. 138). Ayrıca Gautier büyük bir şair olduğu gibi büyük bir eleştirmendir (Enginün-Kerman, 1991b, s. 87).

Théophile Gautier, sanata getirdiği görsellik ve şiiri bir mermeri işler gibi işlemesiyle öne çıkan parnas bir şair olmuştur. Hüseyin Cahit de Ahmet Haşım de Gautier'den övgüyle söz eder ve biçim mükemmelliğine verdiği önem üzerinde dururlar. Özellikle de Gautier'in resimden anlaması onu dikkat çekici bir şair yapmaktadır. Bizim edebiyatımızda da üzerinde az da olsa durulan bir parnas şair olmuştur.

1.2.2. Leconte de Lisle (1818-1905)

Başlangıçta romantik olarak tanınan Lisle, *Le Parnesse Contemporain* dergisinde yazmaya başlamasıyla beraber parnas şiirin öncüsü olarak kabul edilmiştir. Lisle, şiirde kendisini açıkça ortaya seriveren teşhircilerden hoşlanmaz. Çünkü şiirin bilime dayanması gerektiği tezini savunur. Şiirin ilk devirlerdeki yüceliğine ulaşmasını ister (Gözler, 1976, s. 204).

Cevdet Perin'e göre Leconte de Lisle ne olursa olsun benliğindeki romantizmin izlerinden kurtulamamıştır. Çünkü Lisle'nin doğasında bir kötümserlik vardır ve bu duygu hayatı boyunca şiirlerinde hissedilmiştir. Genç parnas şairlerce üstat kabul edildiğinde Lisle elli yaşına yaklaşmış bir şairdir. Buna rağmen parnas şiirin üstadı olarak seçilmesini Cevdet Perin, Lisle'nin farkında olmayarak aslında yeni bir edebî cereyanın oluşmasını sağlaması olarak yorumlar. Leconte de Lisle şiir alanında bir dâhiydi. Bu şairane dehayı Cevdet Perin şu sözlerle açıklar:

1848 ihtilalinde zamanın bütün edipleri gibi burnunu siyasete sokmak isteyen genç şair Leconte de Lisle, nihayet sanat sanat için cereyanının tesirine kapılarak "Bir büyük sanat eseri milyonlarca siyasi makaleden daha değerlidir" diye haykırıyor ve çok geçmeden ilk şiir mecmuası olan *Poèmes antiques*'i neşrediyor (1849), *İliada'yı* (1850) ve diğer grek klâsiklerini tercüme ediyor, André Chénier tarzında *néo-classiques* şiirler yazıyor. Fakat onu Parnasse şiirinin kurucusu yapan *Poèmes barbares* adlı şiir

mecmuasıdır (1862). Bu şiirler bize Leconte de Lisle'nin artık romantizmin izlerinden, sanat sanat için cereyanının tahakkümünden, velhasıl her türlü tesirden sıyrılarak başlı başına bir deha derecesine ulaştığını göstermektedir (Perin, 1948, s. 134)

Perin burada bir açıklama yapar. *Poèmes Barbares* kitabındaki barbarın vahşi anlamında kullanılmadığını, Grek olmayan anlamında kullanıldığını söyler.

Leconte de Lisle'nin şiirlerinde farklı ülkeleri, kültürleri ve eski zamanları buluruz. Bunda da ticaretle uğraşmasını sağlamak için babasının düzenlediği seyahatlerin etkisi vardır. Lisle, bu seyahatler sayesinde Madagaskar, Hindistan, Seylan, Mısır, İran ve Kuzey Ülkelerini görür. Bu gördüklerine şiirlerinde yer verir. *İlkçağ Şiirleri* adlı ilk şiir kitabında Hindistan'dan, Hint felsefesinden, Budizm ve Brahmanizm'den, Eski Yunan felsefesinden esinlenmiştir. Daha sonra yayınlanan *Barbar Şiirler* adlı şiir kitabında ise Hindistan'dan ve Eski Yunan'dan başka Mısır'dan, İran'dan, Kuzey Ülkelerinden söz eder. Modern dünyadan uzaklaşma, geçmişe ya da doğaya sığınma arzularını şiirlerinde dile getirir (Göker, 1986, s. 45).

Lisle, şiiri, ihtirasları susturulan bir benliğin ifadesi olarak görür. Çünkü şairin düşünce anlayışına göre gerçek mutluluk sükûnda aranmalıdır. Bunun sebebi de kötülüklerin, yaşamaktan geldiğine inanmasıdır. Öyleyse mümkün olduğu kadar az yaşamalı, heyecanı boğmalı, ümit hastalığından kurtulmalı ve ruhu bütün ihtiraslara karşı sımsıkı kapatmalıdır. Lisle'nin estetik anlayışı bu felsefeye dayanmaktadır. Mutluluğun kaynağı olarak gördüğü huzur ve sükûnu, güzelliğin de ilkesi olarak görür (Yetkin, 1967, s. 67). Suut Kemal, Leconte de Lisle'nin bu yönünü şu şekilde değerlendirir:

Şair güzelliği, duygusuz mutluluğun sembolü olarak görüyor. Bu güzellik, yüksek ifadesini Eski Yunan sanatında, mermer tanrılarda, kaygıların karartmadığı lekesiz beyazlıklarda buluyor. Çirkinliğin sürümde olduğu bir çağda, şair kâinatın nizam ve ihtişamı ile şanlı asırlara hayalini koşturuyor. Her ne kadar Leconte de Lisle beldeleri, devirleri ve türlü medeniyetleri dolaşmışsa da onun gerçek vatani Eski Yunanistan'dır. Homeros'un ve Sofokles'in eski Hellas'ıdır. Leconte de Lisle'de klâsik güzellik aşkı, Nirvana dini ile, ışıklı ve huzurlu bir natüralizm içinde birleşiyor. Ona göre sakın bir ruh, kusursuz bir sanatın şartıdır (Yetkin, 1967, s. 68).

Leconte de Lisle şiir konusunda elde ettiği başarılarına ciddi bir disiplin sonucu ulaşmıştır. Parnasyenler disiplini ondan almıştır. Ayrıca şiir kurallarına ve gramere olan saygısı da parnasyenlere örnek olmuştur.

Eserleri: *İlkçağ Şiirleri* (1849), *İliada* (Tercüme, 1850), *Barbar Şiirler* (1862), *Facialı Şiirler* (1884).

Hüseyin Cahit, “Fransız Şuarâ-yı Hâzırası” isimli makalesinde³⁵ Leconte de Lisle’nin parnasyen yönü üzerinde durur. Hüseyin Cahit’e göre Lisle her ne kadar duygularını gizlemek için çok büyük gayret sarfetse de hüznüleri, heyecanları, kalbinin endişeleri bazen şiirlerinde ifşa olur (Yalçın, 1317b, s. 294). Hüseyin Cahit’in Lisle’den bahsettiği yazılarında onu bir karşılaştırma unsuru olarak kullandığını görürüz. Jose Maria de Heredia’nın ne kadar mükemmel bir şair olduğunu ortaya koymak için Lisle ile karşılaştırır ve her zaman Heredia daha üstün tutulur. Bu karşılaştırmalardan bir örnek verecek olursak:

Jose Maria de Heredia medeniyetin eşkâl-i muhtelifesini gayet sabırlı bir mütebahhir sıfatıyla tetkik etmiş, sonra bir iki beyit içinde bunu ifade eyleyivermiştir. Verdiği tafsilat arasında hiçbir tane yanlış yoktur, hepsi ehemmiyetlidir. Leconte de Lisle’de kıymet-i tarihiyesinden ziyade hâsıl edecekleri tesir düşünülerek intihap olunmuş parçalar vardır. Hâlbuki Jose Maria de Heredia hep tasvir olunan levhanın mana-yı tarihisi için müfit, zaruri şeyleri seçer (Yalçın, 1317b, s. 294).

Hüseyin Cahit, Heredia’nın şiirinde medeniyeti ilmi denizler kadar derin olan bir âlim edasıyla inceleyip bunu da birkaç beyitle söyleyecek kadar maharetli olduğunu ifade ederken; Lisle’nin okuyucu üzerinde hâsıl edeceği tesiri düşünerek yazdığı parçalar olduğunu söyler. Heredia’nın beyitlerinde verdiği ayrıntıların hiçbirisi Hüseyin Cahit’e göre önemsiz ya da yanlış değildir. Bu başarısı da Lisle ile karşılaştırıldığında Heredia’nın ne kadar büyük bir şair olduğunu bir kere daha ortaya koymaktadır.

Hüseyin Cahit, “Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları” başlıklı makalesinde³⁶ Verlaine’den bahsederken Lisle’ye de değinir. Lisle’nin edebiyat toplantılarını perşembe günleri yaptığını ve bu toplantıların takipçilerinden birinin de Verlaine

³⁵ “Fransız Şuarâ-yı Hâzırası”, *Servet-i Fünûn*, S. 539, 28 Haziran 1317, s. 292-298.

³⁶ “Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları”, *Servet-i Fünûn*, S. 540, 5 Temmuz 1317, s. 309-312.

olduğunu söyler. Bu yüzden Verlaine'nin ilk dönem şiirlerinde özellikle de *Poemes Saturnies* (1866) isimli şiir mecmuasında Lisle'nin tesirinin ciddi anlamda görüldüğünü iddia eder. Hüseyin Cahit'in bu tespitini *Poemes Saturnies* hakkında birkaç bilgi vererek tamamlamamız gerekir. Çünkü Verlaine sembolizmin önde gelen şairlerindendir. Ama *Poemes Saturnies* adlı şiir kitabı ilk dönem eserlerindendir ve parnas şiir akımına bağlıyken bu şiirleri yazmıştır. Dolayısıyla Hüseyin Cahit'in bahsettiği Lisle etkisi buradan kaynaklanmaktadır. Ayrıca Leconte de Lisle'nin yaşadığı dönemde genç Fransız şairlerince üstat kabul edildiğini, öldüğünde ise tahtının Paul Verlaine'ye kaldığını da okuyucularına haber verir (Yalçın, 1317c, s. 311-312). Hüseyin Cahit'in Lisle'den parnas şiir akımının ortaya çıkışını anlattığı makalesinde³⁷ de bahseder. Parnas şiir akımını meydana getirecek genç şairlerin yavaş yavaş bir araya geldiği dönemde bu şairleri destekleyecek, devrin önemli şairleri arasında Leconte de Lisle'yi de sayar (Yalçın, 1317f, s. 397).

Hüseyin Cahit Yalçın Leconte de Lisle'yi tanır, bilir ve okuyucularına da bahseder. Ama önem verdiği parnas şairler arasında yer almaz. Lisle'nin parnas şiir akımı için, dönemin genç şairleri için ne kadar önemli olduğunun farkındadır. Bu yüzden karşılaştırmalarında Lisle'yi kullanır. Lisle'nin şiirdeki başarısını ifade ettiği gibi kimi zaman duygularını şiirlerine yansıtması yönünden de eleştirir. Ama bu eleştiri getirmesinin sebebi kendi beğenmeyişinden ya da başarısız bulmasından değil; parnas şiir akımının kurallarına uymayışından dolayıdır. Bu durum da Hüseyin Cahit'in parnas şiir akımı hakkında ne kadar bilgi sahibi olduğunu gösterir.

Fransız edebiyatını yakından takip eden Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçılarından biri de Cenap Şahabettin'dir. Cenap Şahabettin de Leconte Lisle hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası" başlıklı makalesinde³⁸ parnas şairlerin en büyük üstadının Leconte de Lisle olduğunu söyler. Lisle'nin şiirlerinde anlamın bazen çok yüzeysel kaldığını, şiirin şeklinin her şeyin önüne geçtiğini söyler (Bayık, 2000, s. 101-102). Cenap Şahabettin'in Leconte de Lisle'den bahsettiği bir diğer makalesi ise "Servet-i

³⁷ "Parnas Şairler I", *Servet-i Fünûn*, S.545, 9 Ağustos 1317, s. 395-398.

³⁸ "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S.360, 24 Kânun-ı Sani 1313, s.338-340.

Fünûn Edebiyatı ve Bedbinlik” isimli makalesidir³⁹. Bu makalesinde Leconte de Lisle’nin Leopardi, Schopenhauer ve Hartman’ın tesiri altında olduğunu bu yüzden de eserlerinde melâl ve üzüntü halinin hâkim olduğunu söyler. Lisle’nin hemen hemen her neşidesinde hayatın faniliğinden şikâyet ettiğini söyler (Bayık, 2000, s. 247).

Avrupa Edebiyatını en az Hüseyin Cahit kadar yakından takip eden Cenap Şahabettin’in Leconte de Lisle’yi bilmemesi, duymaması düşünülemezdi. Lisle’nin beslendiği felsefi kaynakları bilecek, şiirlerindeki acıyı duyup bu kaynakları hatırlayacak kadar Leconte de Lisle’yi yakından tanımaktadır. Ayrıca Lisle’nin parnas şiir akımına katkısının farkında olduğu için onu parnas şiir akımının en büyük şairi ilan etmektedir. Lisle hakkında az ama önemli şeyler söyleyen Cenap Şahabettin’in parnas şiir akımını da Leconte de Lisle’yi de ayrıntılı bir şekilde takip ettiğini ve bildiğini söyleyebiliriz.

Parnas şiir akımı denilince ilk akla gelen Servet-i Fünûn şairi Tevfik Fikret’tir. Tevfik Fikret parnas şairlerden en çok François Coppée’yi beğense de Lisle hakkında da değerlendirmeler de bulunmuştur. *Servet-i Fünûn* dergisinde yayınlanan “Musâhabe-i Edebiyye” başlıklı makalesinde⁴⁰ Leconte de Lisle’nin şiirlerinde şahsiyetini çok başarılı bir şekilde gizlediğini hayranlıkla ifade eder. Lisle’nin şiirlerinde maziye ait eserlerden ya da tabiata ait şeylerden bahsettiği için şairin şahsiyetini başarıyla gizleyebildiğini söyler. Tevfik Fikret, Lisle’nin mizaç itibarıyla de şiirlerinde samimiyet gösteremeyeceğini söyler. Çünkü Tevfik Fikret’e göre Lisle arka planda durmayı seven, eserleriyle kibirlenmeyen bir şairdir (Parlatır, 1987, s. 135).

Leconte de Lisle hakkında Ahmet Haşim de değerlendirmelerde bulunmuştur. Lisle, biçim mükemmelliğine önem verdiği şiirlerinde Eski Yunan söyleyişlerini kullanmıştır. Eserlerinde Eski Yunanca kelimeleri Yunan telaffuzuna göre söylemesi Ahmet Haşim’e göre Lisle’nin eserlerini tatsız-tuzsuz yapan bir özelliktir (Enginün-Kerman, 1991a, s. 132). Ayrıca Lisle’nin şair olduğu kadar eleştirmen olduğunu da söyler. Ahmet Haşim, şiir konusunda çok hassas bir

³⁹ “Servet-i Fünûn ve Edebiyatı ve Bedbinlik”, *Servet-i Fünûn*, S. 1507, 2 Temmuz 1341, s. 98-100

⁴⁰ Tevfik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye”, *Servet-i Fünûn*, S. 512, 21 Kânun-ı Evvel 1316, s. 275.

şairdir. Bu hassasiyeti şiir hakkındaki değerlendirmelerine de yansır. Lisle'nin şiir telaffuzunu zorlaştıracak kelimeler seçmesini eleştirmesi de bu yüzdendir. Ahmet Haşim'e göre şiir bir su gibi akıp gitmelidir. Ama şunu da söylemeliyiz ki Ahmet Haşim'in Lisle'nin şiiri hakkında çok kısa bir değerlendirmede bulunmuştur. Bu durum da onun Lisle'yi çok de beğenmediğini gösterir.

1.2.3. Théodore de Banville (1823-1891)

Théodore de Banville çok yönlü bir sanatçıdır. Şiir, tiyatro ve roman olmak üzere farklı edebi türlerde eserler kaleme almıştır. Gerek konu gerek biçim yönünden parnasyen hareketin başı olarak kabul edilir. En önemli eseri *Fransız Şiiri Üstüne Küçük İnceleme* (1872) adlı kitabıdır. Bu kitabında şekilci, ince eleyip sık dokuyan, yapmacık bir nazım teorisi ortaya atmıştır (Gözler, 1976).

Banville, sanat için sanat anlayışını, şiiri hünerli bir işe çevirerek daha da ileriye götürmüştür. Şiirde vezin ve kafiye den başka bir şey anlamadığını söyleyecek kadar da iddialıdır. Kendi şiirlerini zevk için yazdığını ve şiirin tamamıyla kafiye den ibaret olması gerektiğini söylemiştir. Kafiye yi, şairin rüyaları tespit eden ve süsleyen altın çivi olarak görmüştür. Kimi zaman kafiye konusunda öyle ileri bir noktaya gitmiştir ki şiirlerinden tekerlemeye benzeyenler bile olmuştur (Yetkin, 1967, s. 66).

Eserleri: *Otuzaltı Neşeli Balad* (1873), *Batı Şiirleri*, *Altın Kafiye ler*, *Türküler* (1875), *Fransız Şiiri Üstüne Küçük İnceleme* (1872).

Banville'in şiirlerinde kendine has bir parnas anlayışı dikkat çeker. Romantizmden uzak, sessizliği çağrıştıran eski Yunan büstlerinin yüceliğinde Ortaçağ şiir türlerinden Ballad ve Rondel tarzı şiirler yazmıştır. Banville'in şiir dünyasında yalnızca bilimsellik ve düşünsellik kaygısı yoktur. O kimi zaman aşırılığa varan duyarlılıkta şiirden zengin kafiye ve seslerin yankılanmasını ister. Bu yüzden kimi şiirlerinde sanki sadece kafiye için yazıldığı duygusu hissedilir. Banville'in şiirin kurallarına olan bağlılığı ve biçim konusundaki katı tutumu zaman zaman diğer şairlerce eleştirilmiştir. Ama onun Gautier ile beraber

parnas akımının kuramsallaşmasına olan katkısı herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir (İnal-Kantel, 1981, s. 87-88).

Cevdet Perin, Banville'nin parnas akımda ve şiir alanında yaptığı yeniliklerin Baudelaire'yi müjdelediğini söyler. Çünkü sanat için sanat düşüncesi, şiirden kaçan ilhamla ilhamı takip eden şiirin sonsuz mücadelesi Théodore de Banville'nin şiirlerinde en güzel halini almıştır (Perin, 1948, s. 130).

Théodore de Banville dönemi içinde önemli bir şairdir. Özellikle şiirin kurallarına karşı tutumuyla öne çıkmıştır. Biçim güzelliğine verdiği önem kimi zaman şiirinin önüne çıkmıştır. Ama onun bu kuralcılığı parnas şiir akımının kuramsallaşmasına önemli katkılar sağlamıştır.

Banville, Servet-i Fünûn döneminde bahsi geçen şairlerdendir. Hüseyin Cahit parnas şairleri anlattığı yazı dizisinin ilk makalesinde⁴¹ Banville'den bahseder. Théodore de Banville, Hüseyin Cahit'e göre genç parnas şairleri destekleyen ve parnas şiir akımının kurulmasını sağlayan önemli bir şairdir. Etkisi altına aldığı şairlerin başında Albert Glatigny gelir. Glatigny, bir kitapçada Banville'nin bir şiir kitabını görür ve Hüseyin Cahit'in ifadesiyle bir göz kamaşması yaşar. Banville, Glatigny'e gerçek şiir âlemini böylece göstermiş olur. Paris'e giden Glatigny'e her türlü yardımda bulunan Banville, şairin ilk kitabı olan Vignes Folles'de etkisini hissettirir. Ayrıca o dönem içinde Hüseyin Cahit'e göre üç büyük şair vardı. Bu şairler Leconte de Lisle, Charles Baudelaire ve Théodore de Banville'dir. Lisle ve Baudelaire avam halk tarafından anlaşılmayacak kadar yüce şairler iken Banville'nin şiirinin saçtığı ışık göz kamaştırmaktadır. Hüseyin Cahit o dönem için bu üç şair dışında şiir yazan yok gibidir, der (Yalçın, 1317f, s. 395-398).

Hüseyin Cahit doğrudan Banville'i konu edinen bir makale yazmamış olsa da Banville'i bildiğini gösterecek kadar hakkında bilgi vermiştir. Glatigny üzerindeki etkisi, dönemi için çok büyük bir şair olması ve şiirlerinin saçtığı ışığın avam halkı bile etkileyecek kadar parlak olması Hüseyin Cahit'in verdiği bilgiler arasındadır.

⁴¹ "Parnas Şairler I", *Servet-i Fünûn*, S. 545, 9 Ağustos 1317, s. 395-398.

1.2.4. Sully Prudhomme (1839-1907)

Sully Prudhomme, göz hastalığı yüzünden öğrenimini tamamlayamamıştır. Bir dönem mühendis olarak çalışmış, bir dönem hukuk eğitimi almıştır. Ama sonrasında bütün bunları geride bırakıp tamamıyla edebiyata yönelmiştir. İlk şiir kitabı 1865'te yayınlanan *Kıtaalar ve Şiirler* adlı kitaptır. Farklı dergilerde şiirler yazmış ve bu şiirlerinde parnasların plastik sanat anlayışının ötesine geçmiştir. Şiirlerinde içtenlikle, kırık ve yaralı bir kalple anlatılmaz olanı anlatmaya çalışmıştır. Felsefi şiirlerinde ise didaktik olmaktan çekinmeyerek zihnî bunalımlarını ve ahlak arayışını dile getirmiştir (Gözler, 1976, s. 206). Bir duygu şairi olduğu halde biçime aşırı bağlılığı ve şiirle bilimi birleştirmek istemesinden dolayı parnasyen özellik gösterir (Yetkin, 1967, s. 68).

Sully Prudhomme bir şairden ziyade filozoftur. Bu yüzden de şiire mümkün olduğunca felsefe sokmaya çalışmıştır. Şairliğinin ilk zamanlarında halkın dikkatini çekecek, sevgisini kazanacak şiirler yazmış olsa da 1866'dan yani parnas şiir akımına katıldıktan sonra tamamıyla felsefi şiir yazmaya yönelmiştir. Bu yönelişi onun halktan uzaklaşmasına neden olmuştur. Zaman geçtikçe de şiirine fen, ilim, felsefe daha çok girmiştir (Perin, 1948, s. 136).

Eserleri: *Kıtaalar ve Şiirler* (1865), *Yalnızlıklar* (1869), *Savaş İzlenimleri* (1870), *Çileler* (1866), *Güzel Sanatlarda Anlatım* (1883), *Paskal'a Göre Gerçek Din* (1905).

Sully Prudhomme, Hüseyin Cahit'in "Parnas Şairler"⁴² başlıklı makalesinde Catulle Mendes'in kitabından hareketle okuyucularına tanıttığı sanatçılardan biridir. Makalede Prudhomme'nin sakin ve hüzünlü hali üzerinde durulur. Yapısındaki rakik ve ince ruh nedeniyle tantanadan, şaşaadan ömrü boyunca hiç hoşlanmadığı ifade edilir. Hüseyin Cahit'e göre Prudhomme aşkı, şiirlerinde çok etkileyici bir şekilde ifade etmiştir. Kimi zaman şiirlerine fenni tabirleri soksa da bu tarz yanlışlar geçicidir. Prudhomme de dönemin önemli dergisi *La Revue Fantaisiste*'e katılan şairlerden biri olmuştur (Yalçın, 1317g, s. 8-9). Hüseyin Cahit, Prudhomme'nin duygusal yönünü beğenmektedir ama duygunun

⁴² "Parnas Şairler II", *Servet-i Fünûn*, S. 546, 16 Ağustos 1317, s. 6-10.

olmadığı, gerçekliğin ve bilimin ağır bastığı ifadelerini ise geçici yanlışlar olarak görür. Oysa parnasyenler, şiirden bireyselliği çıkarmak istemişlerdir.

Sully Prudhomme'nin parnas şiir akımına katıldıktan sonra şiirlerinde bilim ve felsefenin ağır bastığını söylemiştik. Hüseyin Cahit'in Prudhomme hakkındaki değerlendirmesinde bu konu üzerinde durması önemlidir. Bu durum, Hüseyin Cahit'in Sully Prudhomme'u yakından tanıdığını ve doğru bir şekilde değerlendirdiğini gösterir.

Sully Prudhomme, Cenap Şahabettin'in en sevdiği parnas şairlerin başında gelir. *Servet-i Fünûn* dergisinde Cenap Şahabettin, sanatına yönelik bir mülakatta⁴³ etkisi altında kaldığı şairleri sayarken bunlardan birinin de Sully Prudhomme olduğunu itiraf eder (Bayık, 2000, s. 143).

Sully Prudhomme, *Servet-i Fünûn* döneminde bilinen şairlerden biridir. Cenap Şahabettin de Hüseyin Cahit de Prudhomme hakkında söz sahibidirler. Prudhomme'nin parnas şiir akımı için ne kadar önemli bir şair olduğunu da bilmektedirler. Bu durum Batı Edebiyatının, Türk Edebiyatınca en başından beri yakından takip edildiğini göstermektedir.

Duygu insanı olmasına rağmen felsefi yönü ağır basan şiirler yazan Prudhomme'a dair en isabetli tespitleri Ahmet Haşim'de buluruz. Ahmet Haşim, bir zamanlar hocası olan Ahmet Hikmet'in ölümü üzerine *İkdam*'da kaleme aldığı bir yazısında⁴⁴, Prudhomme'den bahseder. Ahmet Hikmet, bir dersinde öğrencilerine fikrin, şekilden önce geldiği şiirler, şiirin mucizesinin ortaya çıkma imkânı olmadığını söylemiştir. Ancak ahenk ve kâfiyenin tesadüfünden doğan fikirlerin sanata mâl edilebileceğini de ifade etmiştir. Ahmet Haşim seneler sonra bu sözün manasını tam anlamıyla kavramış ve Fransa'da Sully Prudhomme nev'inden ahlaki, toplumsal ve felsefi şairlerin, taşıdıkları koca kanatlara rağmen, neden bir türlü semaya havalanamadığını da anlamış olur (Enginün-Kerman, 1991b, s. 44-45).

⁴³ "Tahkikât-ı Edebiye Sütûnları", *Servet-i Fünûn*, S. 1422, 14 Ağustos 1922, s. 271-272.

⁴⁴ "Ahmet Hikmet", *İkdam*, 1928, S.11164,

Ahmet Haşim, Ahmet Hikmet'ten öğrendiği bu ders hayatının derslerinden biri olmuştur ve sanatta önce güzelliği amaç edinmiştir. Belki bir de bu yüzden şiirinde mesaj verme gibi bir kaygı taşımamıştır. Böylece o koca kanatlarıyla semaya uçabilmiştir.

1.2.5. François Coppée (1842-1907)

12 Ocak 1842 yılında Paris'te doğdu. Uzun yıllar Savaş Bakanlığında memur olarak çalışmış. 1878'de Comédie Française'de arşivci olarak çalışmaya başlamıştır. 1884'te Fransız Akademisine seçilmiş. 1898'de uzun bir hastalık dönemi geçirdikten sonra *La Bonne Souffrance*'ı yayınlamıştır. Bu Coppée için Katolikliğe dönüş noktası olmuştur. Daha sonra meydana gelen Dreyfus davasında Dreyfus karşıtları arasında yer almıştır. 23 Mayıs 1908 yılında da Fransa'da ölür (Yuva, 2011, s. 350). Şiirleri ve tiyatro oyunları vardır. İlk piyesi *Le Passant* 1869 yılında sahneye konuldu.

İlk şiir kitabı *Le Reliquaire*'yi üstadı Leconte de Lisle'ye armağan eden Coppée, dış biçime bağlı bulunduğu, konularını günlük hayatın gerçeklerinden aldığı için parnasyen olarak kabul edilir (Yetkin, 1967, s. 68).

François Coppée, ilk şiir kitabı olan *Le Reliquaire*'de tam anlamıyla parnas şiir akımına uygun şiirler yazmıştır. Parnas şiir akımı nedeniyle başlangıçta kendisini ilme ve felsefeye vermeye çalışmıştır. Ama zamanla bu zoraki işten bıkip yorulur ve yavaş yavaş mizacının kendisini sürüklediği yere yani halka gitmeye, halkın sorunlarıyla, üzüntüleriyle yakından ilgilenmeye başlar. 1869 yılında kaleme aldığı *Les Poèmes Modernes* isimli şiir kitabındaki şiirlerinde onun bir halk şairi olma isteği sezilir. Çünkü şiirinin konuları artık felsefî ya da ilmî olmaktan çıkıp Paris'in mahalli rengini aksettiren sokaklar, evler yani günlük hayatın samimi sahneleri olmuştur. 1870'ten sonraysa şiirinin bu yönü tam anlamıyla ortaya çıkmış ve ömrünün sonuna kadar da bu yönde şiirler yazmıştır (Perin, 1948, s. 137).

Eserleri: *Le Passant* (1869), *Pour la Couronne* (1895, tiyatro), *Le Reliquaire* (1866), *Les Humbles* (1872), *Kırmızı Defter*, *Promenades et Intérieurs* (1872), *Les Poèmes Modernes* (1869).

François Coppée, Servet-i Fünûn döneminde çokça bahsedilen şairlerden biridir. Mahmut Sadık'ın Coppée üzerine yazdığı makalede⁴⁵, *Servet-i Fünûn*'u takip eden okuyucular arasında, Coppée'i daha önce duymadım diyen kimsenin çıkmayacağını iddia edilir. Coppée'ye dair ilk yapılan çalışma bir romanının 'Gençlik' başlığıyla gazetede yayınlanmasıdır. Ayrıca Coppée'nin bir resmi de verilmiştir. Mahmut Sadık bu resmi tarif ederken Coppée'i yakışıklı bir aktöre benzetir. Coppée 1842 yılında Fransa'da doğduğundan ve ailesinin aslen Belçikalı olduğundan bahsedilir. Orta halli bir memurun oğlu olarak dünyaya gelen Coppée, Sen Lui mektebine başlar ama çok yaramaz bir öğrenci olduğu için okulu bitiremez. *Le Reliquaire* isimli ilk şiir kitabını 1866'da neşretmiştir. 1867'de basılan *Les Intimites* adlı eseriyle şair ünlenmiş, şairlik kabiliyetini kanıtlamıştır. *Les Poèmes Modernes* adlı eserinden sonra Coppée'nin en önemli eseri olan *Les Humbles* yayınlanır. Mahmut Sadık, bu eserleri tek tek sıralayıp açıkladıktan sonra Coppée'nin tiyatro oyunları ve romanlar yazdığından bahseder. Ama Mahmut Sadık'ın makalesinde üzerinde durduğu husus Coppée'nin en çok okunan sanatçı unvanını kazanmış olmasıdır. Oysa yaygın görüşe göre edebi değere sahip eserler çok fazla okuyucu bulmaz. Kendini anlayacak kalitede az okuyucu vardır. Ama popüler eserler yani okuyucuyu yormayan eserler çok fazla okunur. Onların da edebi değeri yoktur. François Coppée ise bu ikisi arasında dengeyi sağlamıştır. Hem edebi değere sahip eserler ortaya koymuştur; hem de çok okunmayı başarmıştır. Mahmut Sadık'ın takdir ettiği ve övgüyle bahsettiği kısım da burasıdır.

Mahmut Sadık, Coppée'yi öyle çok över ki eğer Fransa'da sözleri sihirli, etkileyici bir şair aranacaksa bunun yalnızca Coppée olduğunu söyler. Her okuyan onun şiirlerini beğenir ve kendinden bir şeyler bulur. Coppée, hem şimdiye kadar olan şiir birikimini eserlerinde layıkıyla yansıtmış; hem de kendine has bir üslup ortaya koymuştur. Ama Coppée'nin üstün şairliğini tamamlamak

⁴⁵ "François Coppée", *Servet-i Fünûn*, S. 303, 1312, s. 263-266.

için onun halkına olan yakınlığından da bahsetmek gerektiğini söyler. Coppée halkı en iyi anlayan, halkın üzüntüleriyle dertlenen bir şairdir. Eserlerinde halkının dertlerine, üzüntülerine yer verir. Mahmut Sadık, Coppée'den övgüyle bahsettiği gibi yeri geldiğinde eleştirmekten de çekinmemiştir. Özellikle Coppée'i iki yönden eleştirdiğini görürüz. Birincisi şairlik gücüne güvenerek mensur yazılması gereken konuları da manzum yazmasıdır. İkinci ise tasvirlerinin bazen bir yığın eşya gibi tafsillatlı ve karmaşık olmasıdır (Ayata, 1996, s. 267-272). Yine de Mahmut Sadık'a göre bunlar onun şairliğine bir şey kaybettirmez. Son eseri ise *Le Coupable* adlı romanıdır. Böylesine önemli ve güçlü bir sanatçının *Servet-i Fünûn* dergisinde bahsedilmesi Mahmut Sadık'a göre kaçınılmayacak bir gerçekliktir.

François Coppée'den bahseden bir diğer yazarımız da Hüseyin Cahit'tir. "Parnas Şairler"⁴⁶ isimli yazı dizisinde Coppée'ye de yer verir. Parnaslar için önemli olan *La Revue Fantaisiste* dergisinin kapanmasından sonra yeni toplanma yerleri Mavi Ejder lakabını verdikleri otel olmuştur. Coppée de bu otelin müdavimlerinden biridir. Özellikle Catulle Mendes ile çok sağlam bir dostluğu vardır. Bu dostluk önemlidir çünkü Mendes, Coppée'nin şair kimliğinin gelişimde önemli bir yere sahiptir. Coppée'nin bir şiirini okuyan Mendes bu şiiri çok beğenir ve başka şiir yazıp yazmadığını sorar. O da altı bin beyit yazdığını söyler. Ertesi gün bu beyitleri Mendes'e gösterir ama Mendes bunları beğenmez; Coppée de bütün şiirlerini yakar. Sonrasında Catulle Mendes'le beraber daha iyi şiir yazmak için geceli gündüzlü çalışırlar ve bugün bilinen, önem verilen, başarılı bulunan gerçek şair Coppée ortaya çıkar. François ismini Mendes'in kadını bulması üzerine Fransuva'ya çevirir. Sonraki şiir hayatına Fransuva Coppée olarak devam eder. Bu çalışmaların neticesinde *Intimites Reliquaire* isimli şiir kitabı ortaya çıkar (Yalçın, 1317h, s. 42-43).

Servet-i Fünûn döneminde özellikle de Tevfik Fikret tarafından çok sevilen ve beğenilen François Coppée, Ahmet Haşim tarafından sevilmez. Ahmet Haşim'e göre Coppée, dünyanın en soluk, en tatsız ve anlamsız nazım modelini ortaya koymuştur. Böylesine kötü ve başarısız bir şair, ne yazık ki Servet-i Fünûn

⁴⁶"Parnas Şairler III", *Servet-i Fünûn*, S. 547, 23 Ağustos 13117, s.39-44.

döneminde Tevfik Fikret başta olmak üzere pek çok edebiyatçı tarafından örnek alınmıştır. Sadece Cenap Şahabettin, Coppée'i örnek almamıştır. Ahmet Haşim'in Coppée'i beğenmemesinin hatta zavallı bulmasının nedeni şiiri, nesre benzetmek isteyecek kadar şiirin özünden habersiz olmasıdır (Enginün-Kerman, 1991a, s. 219). Coppée, şiiri konuşma lisanına yaklaştırmak için, mısranın bütünlüğünü bozmuştur. Bu yüzden de Ahmet Haşim tarafından beğenilmez; hatta şair olarak bile kabul edilmez. Çünkü Ahmet Haşim'in şiir anlayışına göre şiir, sözden ziyade musikiye yakındır. Şiirden fayda beklenilmez.

François Coppée, parnas şiir akımının önde gelen şairlerinden biri olmasa da döneminde çok okunmuş bir şairdir. Bunun sebebi de halk insanı olmasıdır. Şiirlerinde küçük insanları anlatır. Bu yüzden bizim edebiyatımızda da çok sevilmiştir. Özellikle Tevfik Fikret, Coppée'den çok fazla etkilenmiştir. Tevfik Fikret, Coppée'nin şiirlerini samimi ve gerçekçi bulur. Coppée'nin şiirinde işlediği küçük insanların, küçük hayatları Tevfik Fikret'i derinden etkiler ve kendi şiirlerinde de bu etkiler görülebilir.

1.2.6. Jose Maria de Heredia (1842-1905)

Babası Kübalı, annesi Fransız'dır. Heredia genç yaşında Fransa'ya giderek öğrenimini orada tamamlamıştır. Parnas şiir akımının önde gelen şairlerindedir. Şiirleri pek çok dergide yayınlayan şair, bunları 1893 yılında *Ganimetler* adlı kitapta toplamıştır. Bu şiirlerinde bir yandan değişik ülkelerde, çağlarda, uygarlıklarda gezinir; bir yandan da ince ruhunun duygularını, doğa karşısındaki izlenimlerini yansıtır (Göker, 1986, s. 46). Bu şiir kitabıyla parnas şiir akımında önemli bir yer edinmiştir. Kitabında 118 soneye ve iki uzun şiire yer vermiştir. Sone konusunda öyle titizlenmiştir ki kendisine 'sone üstadı' denilmiştir (Gözler, 1976, s. 207).

Eserleri: *Ganimetler* (1893).

Jose Maria de Heredia büyük bir şairdir. Yetişmesinde Catulle Mendès'in etkisi vardır. Servet-i Fünûn döneminde üzerinde durulan sanatçılardan biridir. Bu konuda Hüseyin Cahit'in makaleleri önemlidir. Hüseyin Cahit, parnas şiir

akımından bahsettiği makalesinde⁴⁷ bu akımın özelliklerini, önemli sanatçıları ve eserlerine yer verir. Bu bağlamda parnas şiir akımına dair ilk ele aldığı şair Jose Maria de Heredia'dır. Özellikle de Heredia'nın *Les Trophes (Ganimetler)* adlı sonelerini topladığı şiir kitabı üzerinde durur. Bu eser Hüseyin Cahit'e göre parnas şiir akımının görüp görebileceği en güzel sonelerini içeriyordu. Ayrıca kitaptaki şiirler parnas şiir akımının tam anlamıyla örneği olabilecek şiirleri içerir. Hüseyin Cahit'e göre bu eseri önemli yapan özelliği Heredia'nın şahsiyetini, şiirlerinden ayırmasıdır:

Les Trophes eserinde birinci derecede görülen şey sanatkârın gayr-i şahsiyeti muhafaza edişidir. Bundan evvel hiçbir şair kendi şahsiyetini eserlerinden bu kadar tecride muvaffak olamamıştı. Aynı mesleğe mensup Sully Prudhomme'de bir ruh-ı müşteki hiss olunur. François Coppée de heyecan, hassasiyet eksik değildir. Leconte de Lise hissiyat-ı kalbiyesini sezdirmemek için hasudane bir dikkatte bulunmakla beraber bazen kalbinin endişelerini, tuğyanlarını ifşa ediverir. Hâlbuki Jose Maria de Heredia katiyen gayr-i şahsidir. Kendisi sırf sanatkârdır. Onda hiçbir endişe, hiçbir heyecan yoktur. Yalnız mahasin-i eşyaya karşı bir his duyuyor. Bir takım şairler ressam tabirine, bir takımları da musikişinas sıfatına peyda-yı istihkak etmişlerdi; Jose Maria de Heredia ise bir heykeltıraş vasfını ihraz ediyor (Yalçın, 1317b, s. 294).

Hüseyin Cahit'in Heredia'yı diğer parnaslardan üstün tuttuğunu görürüz. Çünkü parnas akımın önem verdiği gerçeklik, duygulara eserde yer verilmemesi gibi konularda Jose Maria de Heredia akımın önde gelen diğer şairlerinden ayrılmaktadır. Ayrıca Heredia'nın dış dünyanın güzelliklerine verdiği önem, onun bir heykeltıraşa benzetilmesiyle tanımlanmışsa da bu eksik bir tanımdır. Hüseyin Cahit, Heredia'nın dış dünyanın gerçekliklerinin esere aynıyla yansıtılması konusunda çok katı bir tutumu olduğundan da bahseder. Heredia'nın bu tutumunda şiirlerinin altında yatan filoloji ve mitoloji bilgisinin etkisi vardır.

Hüseyin Cahit, Heredia'nın medeniyeti tasvir ettiği şiirlerinin başarısından da bahseder. Bu şiirleri, Leconte de Lisle'nin medeniyet şiirleriyle karşılaştırır. Lisle'nin medeniyet tasviri şiirlerinde gerçeklikten ziyade hâsıl edeceği tesir düşünülmüştür. Oysa Heredia tasvir edeceği mananın tarihi için zorunlu olan tabirleri seçer, yani şiirin vereceği tesiri geri plana atar. Bu yüzden Hüseyin

⁴⁷ "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S. 539, 28 Haziran 1317, s. 292-298.

Cahit'e göre Heredia'nın soneleri ciddi tahliller sonrası ortaya konulmuş terkiplerdir. Bu yüzden de bütün bir toplumun dini ve ahlaki halini kolaylıkla ifade eder.

Hüseyin Cahit'in Heredia'ya dair üzerinde durduğu bir konu da sanatın ve şiirin kurallarına olan bağlılığıdır:

Sonra onda bir perestiş-i hüsn-ü sunuat görülüyor. Jose Maria de Heredia kadar hiçbir kimse meslek-i şiirde bu derece itina göstermemiştir. Şüphesiz Theophile Gautier ile Leconte de Lisle de şiiri bir takım kavaid-i mahsusaya münkad bulundurmuşlardır. Fakat Heredia daha dikkatli, daha müşîkaf davrandı. Onda ufak bir müsamaha bile görülemez. Her kelime kendisine en münasip olan mukakaddedir, hiçbir kafiye yoktur ki samimi, fikri memnun etmesin, hatta nazara bile hoş görünmesin? (Yalçın, 1317b, s. 295).

Hüseyin Cahit, Heredia'nın bu mükemmeliyetçi tavrından olayı sadece 118 tane sone yazabildiğini de vurgular. Ama bu soneler her noktadan hayranlık uyandıracak kadar güzel ve parnas şiir akımı için en ideal örneklerdir. Hatta Hüseyin Cahit'in ifadesiyle "Fransız şiiri bu kadar muhteşem, bu kadar saf bir eser vücuda getirmemiştir" (Yalçın, 1317b, s. 295).

Hüseyin Cahit'e göre Heredia'nın tek kusuru parnas mesleğine sıkı sıkıya bağlı olmasıdır. Bu yüzden de eserlerinde okuyucuların hayal âlemine dalıp gidebileceği bütün yollar kapalıdır. Çünkü her şeyi gayet mükemmel olarak söylediği için müphem ya da eksik bir şey bırakmaz. "Aks-i sadası kalbimizde sürüklenip gidecek şeylere Heredia'nın eserlerinde tesadüf edemeyiz" (Yalçın, 1317b, s. 295) diyerek Hüseyin Cahit, aslında sadece Heredia'yı değil; parnas şiir anlayışını da eleştirir. Ama parnas şiir akımının bu özelliği onun şiirde, realizmi gerçekleştirmek istemesinden ileri geldiğini de ifade eder. Parnas şairler, şiirde realizmi takip ettikleri için, eserlerinden şahsiyetlerini tecrit etmişlerdi.

Hüseyin Cahit, Heredia'nın şiirleri çok parlak ve şaşıaalı bulur. Hatta şiirleri o kadar parlaktır ki diğer parlak şeyler yanında sönük kalır. Şiirlerinde kelimeleri o kadar güzel kullanır ki okuyucu adeta kelimenin yok olduğu hissine kapılır, sadece renklerle ve kıymetli taşlarla beraber hisseder kendisini. Şiirlerinin bu yönü dolayısıyla tercüme edilmeleri de imkânsız bir hâl almaktadır (Yalçın, 1317i, s. 60).

Jose Maria de Heredia'ya Servet-i Fünûn döneminde yalnızca Hüseyin Cahit'in yazılarında rastlarız. Bu yazıları, Heredia hakkındaki kaynaklarla karşılaştırdığımız zaman Hüseyin Cahit'in Heredia'yı dönemine göre oldukça kapsamlı ve doğru şekilde bildiğini görürüz. Heredia ve parnas akımı arasında kurduğu ilişki, şairin soneleri hakkındaki değerlendirmeleri, şairin aşırı gerçekçilik ve akıma olan bağlılığı konusundaki eleştirileri Hüseyin Cahit'in Batı edebiyatını yakından takip ettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Jose Maria de Heredia hakkında birkaç cümle olsa da Ahmet Haşim de bir şeyler söylemiştir. Ahmet Haşim'e göre Heredia şairliğinin yanında güçlü bir eleştirmendir (Enginün-Kerman, 1991b, s. 87). Ayrıca Ahmet Haşim, Heredia'nın sembolizm akımına olan etkisine de değinir. Ahmet Haşim'e göre sembolistler baştanbaşa Wagner ve Heredia etkisi altında kalmışlardır. Heredia'nın konuları ve istiareleri sembolist şairleri önemli ölçüde tesiri altında almıştır (Enginün-Kerman, 1991b, s. 299). Ahmet Haşim, Jose Maria de Heredia'nın şairliği hakkında açık açık değerlendirmelerde bulunmaz. Hakkında birkaç cümle söylemekle yetinir.

Jose Maria de Heredia parnas şiir akımı için önemli bir şairdir. Mükemmeliyetçi tavrı onun az sayıda eser vermesine neden olmuştur. Edebiyatımızda ise Heredia'nın hakkını veren yalnızca Hüseyin Cahit Yalçın olmuştur. Şüphesiz bunun sebebi Hüseyin Cahit'in bir eleştirmen ve kuramcı olmasından kaynaklanır. Cenap Şahabettin ya da Ahmet Haşim, bir şairi değerlendirirken şiirsel duyarlılığı ikinci plana bırakmadıkları için beğendikleri şairler olduğu gibi beğenmedikleri şairler de olmuştur. Bu yüzden Batı edebiyatında kaynakların önemli bulduğu şairlere yazılarında hiç değinmedikleri de olmuştur. Oysa Hüseyin Cahit, tarafsız bir eleştirmen edasıyla pek çok şairi Fransızca kaynaklarından okumuş, araştırmış ve okuyucusuyla paylaşmıştır. Bu durumun en güzel örneklerinden biri de Jose Maria de Heredia'dır.

2. BÖLÜM: DEKADAN KİMDİR?

Tezimizin ikinci bölümünü oluşturan “Dekadan Kimdir” bölümü üç alt başlıktan oluşur. İlk başlıkta dekadane sözcüğü ne anlama gelir, böyle bir kavram nasıl ortaya çıkmıştır ondan bahsettik. İkinci alt başlığımızda Fransız Edebiyatındaki dekadane tartışmasına değinip, önde gelen dekadane şairleri tanıttık. Son olarak Türk Edebiyatındaki dekadane konusuna temas ettik. Ama bu bölümde edebiyatımızda yaklaşık dört yıl süren dekadane tartışmasına kısmen değindik. Bizim esas önceliğimiz bu tartışmada Fransa’daki dekadane hakkındaki bilgileri derlemek oldu. Dekadane konusunu ele aldığımız bu bölümü dekadane dil ve anlatım özellikleri üzerinde de durarak tamamlamış olduk.

2.1. DEKADANLIK NEDİR?

Dekadane ya da dekadane kavramı 19. yüzyılın sonlarına doğru Fransız edebiyatında ortaya çıkmıştır. Sembolizmden önce ortaya çıkan dekadane, edebiyatta özellikle de şiirde yaptıkları yeniliklerle ya da yapmaya çalıştıklarıyla sembolizmin hazırlayıcısı olmuşlardır. Dekadane olan pek çok şair zaman içinde sembolizm akımında yer almıştır.

Sözlük anlamıyla dekadane düşen, gerileyen, çöken, soysuzlaşan anlamlarına gelen bir sözcüktür. Sembolizmden önce Fransız şiirine hâkim olan parnas şiir akımından, bu akımın aşırı şekilciliğinden, kuru gerçekliğinden hoşlanmayıp ayrılan musikiye ve hayal dünyasına sığınan şairlere, muhalifleri tarafından ‘ahengi bozan’ anlamında dekadane ismi verilmiştir (Banarlı, 2001, s. 966).

1870 bozgunu Fransız gençliğini büyük bir bezginliğe uğratmış ve İngiliz, Alman, İskandinav özellikle Rus edebiyatı gibi edebiyatların sanatçılarından tercüme yapmaya sürüklemiştir. Ayrıca *Şuuraltı Felsefesi* adlı meşhur eserin sahibi Alman filozof Hartmann’ın, bedbin ve pesimist filozof Schopenhauer’in ve de Wagner’in bu gençler üzerindeki etkisi göz ardı edilemez bir gerçektir. Bu dönemde Claude Debussy, Auguste Rodin, Puvis de Chavannes ve Eugène Carrière gibi sanatçıların da yetiştiğini düşünürsek devrin atmosferi hakkında

biraz fikir sahibi olabiliriz. Bu dönem öyle bir devirdir ki her yerde isyan sesleri yükselmekteydi. Genç nesil ve sosyal haksızlığa uğramış kimseler başkaldırıyor, yalnız edebiyat ve sanat alanında değil; askerlikten siyasete, ahlaktan hukuka her alanda yenilik isteniyordu. Mazinin bütün gelenekleri tehlike içindeydi (Perin, 2011, s. 59-60).

19.yüzyıl Fransa'sında her şeyi reddeden ama yerine yenisini nasıl koyacağını bilmeyen başıboş bir nesil vardı. Sembolizm böyle bir inkâr devrinde ortaya çıktı. Ama sembolistlerden önce, bu inkâr devrini en çok yaşayan gençler pek çok edebi mektep kurdu. Bu edebi mekteplerin çoğunun ömrü çok kısıydı. Les Hydropathes (Bağrı Yanıklar), Les Hirsutes (Perişan Saçlılar), Nous Autres (Bizler), Les Jemenfoutistes (Derbederler yahut Avareler), Le Chat Noir (Kara Kedi) gibi edebi mektepler hızla kurulan aynı hızla yok olan edebi mekteplerden yalnızca birkaçıdır. Bunları kuranların çoğu Paris'in talebe mahallesi Quarrier-Latin'deki kahveleri dolduran, bıyıkları bile terlememiş toy şairlerdir. Birkaç sayıdan fazla tutunamayan acayip isimli dergilerinde, her şeye hücum ediyor; bütün siyasi ve sosyal müesseseleri kökünden yıkmak istiyorlardı. Bu başıboş, düzenden ve kesin çizgilere sahip bir edebi anlayıştan yoksun olan bu şairler dönemlerinde "décadent" ya da "décadisme" olarak isimlendiriliyordu (Perin, 2011, s. 60-61). Fransa'nın edebi ortamında bunları yaşanması büyük bir arayışın habercisidir. Sanatçılar savaş ve bozgun ortamından bunalmış, bütün bunlardan kaçacak bir yer aramışlardır. Bu arayışlar önce küçük edebi mektepler şeklinde sonuçlanmıştır. Ardından tam bir edebi akım şeklinde olmasa da dekadaizm ortaya çıkmıştır. Böylece sembolizme giden yolun köprüleri yavaş yavaş kurulmaya başlanmıştır.

Fransa'da sembolizmin tam teşekküllü bir akım haline gelmediği 1880'li yıllarda Paul Verlaine'i önder olarak kabul eden Maurice du Plessys, Jean Moreas, Laurent Tailhed, Georges Rodenbach gibi şairlerden oluşan grup, *Le Decadent* isimli dergide parnas şiir anlayışından çok farklı, ona tepki mahiyetinde ve daha sonra bütün esaslarıyla teşekkül edecek sembolizme yakın bir şiir hareketi başlatmışlardır. Nitekim bu şairlerden pek çoğu ilerleyen yıllarda Mallarme'nin önderliğinde sembolizme katılırlar (Çetişli, 2012, s. 115).

Jules Laforgue tarafından 1882’de genç sanatçıların düşüncelerini ifade etmek için kullanılan ‘d cadisme’ tabiri aslında anar st, her şeyi yıkmak isteyen bir zihniyeti belirtiyordu (Perin, 2011, s. 61). Dekadanlar her şeyi yıkmak, yerle bir etmek istiyorlardı ama yerine koyacak bir şeyleri yoktu. İşte bu noktada Sembolistlerle ayrılmaktadırlar.

Sembolistler de edebiyatta büyük bir yıkıma ve yeniliğe yol açtılar. Ama Sembolistler, geleneği ortadan kaldırmakla yetinmediler, yerine yeni bir şiir anlayışı getirdiler. Bunu da sistemli bir şekilde yaptılar. Belirli bir edebi bildiri, plan dâhilinde yeni bir şiir ve edebiyat anlayışı ortaya koydular. Kendilerinden önce edebiyat ortamında varolan dekanların ise doğru dürüst bir nazariyeleri bile yoktu. Ne istediklerini aslında kendileri de bilmiyordu. Pozitivizmin de tesiriyle her türlü ahlak kurallarını yıkmak istiyorlar, edebiyatta aşkın yerini cinsel hazlara, sekse bırakıyorlardı. Bu  yle ileri bir noktaya vardı ki pek çok dekan şair, kadınlardan nefret ettiğini, erkeklerden zevk aldığını söylemekten ve bu fikirlerine uygun yaşamaktan çekinmediler. Bu noktada en büyük örnekleri ise Verlaine’nin hayatıydı. Bazıları ise zahitli e çekilerek bir rahip gibi yaşamayı seçiyordu (Perin, 2011, s. 61-62). Dekadanlar her şeye itiraz edip her duyguyu en uçta yaşayan kişilerdi. Yaptıkları davranışlar kafa karı ıklı ına sahip olduklarını gösteriyor. Var olana karşı çıkıyorlar, yıkıyorlar ama yerine ne koyacaklarını bilmiyorlar. Sanat sahasında pek çok şeye karşı çıkmışlar ama yerine yenisini koyamamı lardı. Sanatta  ekil bakımından önemli bir yenilik ortaya koyamadıkları gibi eski şekilleri de a a ı yukarı de i tirmeden kullanmışlardır. Yalnızca kendilerine has, uydurma olan bir takım sözcükler yaratmı lardır. Çünkü kendi acayip imaj, düşünce ve hayallerini ifade etmek için garip kelimeler kullanıyorlar; uydurma kelimelerden başka kelime bulamıyorlardı ya da var olanları be enmiyorlardı. Hatta  air Paul Adam, ‘Jacques Plowert’ müstear adıyla uydurma kelimelerine dair bir l gat bile ortaya koymuştur (Perin, 2011, s. 63). Ama bütün bu çabalar, gariplikler uzun ömürlü olmadı ve   -dört yıl içinde dekanlar Fransız edebiyatında unutulup gitti. Dekanlık içinde yer alan şairlerin kimi Sembolizme katıldı, kimi Parnas  iir akımına dönüş yaptı.

Şunu da belirtmemiz gerekir ki dekadanalık, sembolizmin hazırlayıcısı ya da başlangıcını oluşturan bir topluluk mudur yoksa sembolizmle ilişkisi yok mudur bu konu üzerinde farklı iddialar vardır. Cevdet Perin, *Çağdaş Fransız Edebiyatı* isimli kitabında dekadanalığı, bir sanat keşmekeşi olarak niteler ve sembolizmle arasında bir bağ kurulmasını doğru bulmaz. Sembolizmin, dekadanalığı oluşturan edebiyat ortamında doğduğunu kabul eden Perin'e göre dekadanalık ve sembolizm arasında bir ilişki yoktur. Bunu şu cümleleriyle ifade eder:

Fakat "l'esprit décadent" yahut "decadisme" adı verilen bu başıboş edebiyatla sembolizm arasında muazzam fark vardır: Verlaine'nin bir mısrasından mülhem olarak, Jules Laforgue'un 1882'de, genç sanatkârlarındüşüncesini ifade etmek maksadıyla kullandığı "décadisme" tabiri, anarşist bir zihniyeti belirtiyordu. Dekadanlar, yıkıcı bir cereyana kendilerini kaptırmışlardı (Perin, 2011, s. 61).

Perin'e göre dekadanalılarla sembolistler arasında pek çok fark vardır. Sembolistler bu yıkıcı tesirin etkisinden çabuk kurtulup daha yapıcı hareket edip ortaya yeni bir edebi anlayış koymuşlardır. Ayrıca dekadanalılar sanat sahasında herhangi bir yeniliğe kalkışmamışlardır. Eski tarzları büyük oranda kabul etmişler ve kendi acayip imaj, düşünce ve kelimelerini bu eski tarz üzerinden eserlerine yansıtmışlardır (Perin, 2011, s. 61-62). Oysa sembolistler her konuda edebiyata yenilik getirmişlerdir.

İsmail Çetışli, Emel Kefeli, Sevim Kantarcıoğlu, Suut Kemal Yetkin gibi yazarlar edebiyat akımlarıyla ilgili kitaplarında dekadanalığı, sembolizmi hazırlayan, ona üstat olacak şairleri yetiştiren bir oluşum olarak görürler.

Dekadanalığın, Fransız edebiyatındaki tarihi gelişimini takip eden sanatçılardan biri de Cenap Şahabettin'dir. Cenap Şahabettin, Fransızların özel, nadir hisleri ifade eden son dönem eserlerine "dekadan" diye isimlendirdiğini ve dekadanın sözlükte "geriye gider" manası olduğunu söyler⁴⁸. Bunun sebebini ise şöyle ifade eder:

Lugaten "geriye gider" ma'nası olan bu ıstılahın sebebi vaz'ı şu oldu ki yeni muharrirler bundan birkaç asır evvelki şuaradan –mesela Ronsard gibi- bazılarının üslubu metrûkunu taklîd ve ihya ediyorlardı; bundan başka yeni muharrirlerin teşrih etmek istedikleri müstesna hisler ale-l-ittlâk herkesin duyacağı şeyler olmadığından her biri bir maraz-ı ma'nevinin alâmet-i

⁴⁸ "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S. 344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s. 82-85.

garibesi gibi telakki olundu, bütün Fransız Üdebâyı Cedidesi'nin bir ma'lûliyet-i asabiye içinde bulunduklarına hükmedildi; bu ahkâm ve telakkiyat da "dekadan" ıstılahının bir meslek-i kalemiyeye alet edilmesine yardım etti (Bayık, 2000, s. 96).

Bu anlayışa göre ilk dekadan ilan edilen Charles Baudelaire olmuştur. Çünkü Cenap Şahabettin, Baudelaire'nin *Fleurs du Mal* (Kötülük Çiçekleri) adındaki şiir kitabının hep "müstesna hislerin teşrihat-ı amîkasiyla imla etmesini" sebep gösterir (Bayık, 2000, s. 96). Ama burada bilinmesi gerek bir husus da Baudelaire zamanında dekadan kelimesi kullanılmıyordu. Paul Verlaine ve Arthur Rimbaud, Baudelaire'nin fikir ve üslubuna bir edebi akım hali verdikten sonra "dekadan" kelimesi ortaya çıkar.

Verlaine ve Rimbaud sadece dekadan kavramının ortaya çıkmasını sağlamadılar. Aynı zamanda Baudelaire'nin de bir edebi akıma ait olduğunu ortaya çıkardılar. Bu aşamadan sonra başta Verlaine ve Rimbaud olmak üzere bütün genç şairler önce Baudelaire'i örnek alarak eserler vermeye başladılar. Bu akımın başucu kitabı da *Fleurs du Mal* (Kötülük Çiçekleri) oldu. Zira her şair edebî terbiyesini önce ondan almaya başladı. Böylece Verlaine ve Rimbaud'un takipçileri çoğaldı ortaya yeni bir edebi akım çıktı ve bu akıma karşı olanlar ona 'dekadan' ismini verdi. Cenap Şahabettin'e göre bu adlandırma münasebetsiz olmaktan ziyade haksız bir ıstılâhtır (Bayık, 2000, s. 96-97).

Cenap Şahabettin'in dekadanlığın ortaya çıkışı ve gelişim süreci hakkında söyledikleri bugün pek çok akım kitabında bulamadığımız açıklıktadır. Hiç şüphesiz Cenap Şahabettin'in dekadanlığa dair bu kadar ilgili olmasında yaşadıkları dönemde, dekandalıkla suçlanmaları etkili olmuştur. Cenap Şahabettin, Fransa'daki genç şairlerin dekadanlıkla suçlanmasını doğru bulmaz. Cenap Şahabettin'e göre edebi bir bunalım içinde bulunan edebiyatçılar yeni bir anlayış ortaya koymaya çalışıyorsa, bunu yaparken önceki dönemlerin büyük sanatçılarından faydalanıyorsa bu geriye gitme değil, ileriye gitmedir. Önemli olan sanatçıların geçmişi olduğu gibi taklit etmeyip ortaya yeni eserler koymasındır.

2.2. FRANSIZ EDEBİYATINDA DEKADANLAR VE DEKADİZM

Dekadanlık, Fransız edebiyatında ciddi eleştirilere ve aşağılamalara maruz kalsa da önemli-önemsiz pek çok şairin yetişmesine olan katkısı göz ardı edilemez. Özellikle de sembolizm konusunda dekadaniğin hazırlayıcı bir etkisi olmuştur. Dekadan sanatçıların hepsi aynı oranda başarılı olamamıştır. Kimisi zamanla unutulmuş, kimisi sembolizm başta olmak üzere farklı akımlara geçmiş, kimisi yeni edebi akımlar kurmuştur.

Decadent tanımı ilk olarak Fransa'da Gabriel Vicaire ve Henri Beauclair'ın *Adore Floupette'in Yozlaşması* (1885) adlı kitapta kullanılmıştır. Önce Paul Verlaine tarafından benimsenen sözcük ve tanım daha sonra başkalarının da benimsenmiştir. Hareketin güç kazanması sonucunda Anatole Baju tarafından *Le Decadent* adında bir dergi çıkarılmıştır (Aydoğan, 1996, s. 212). *Le Décadent* dergisinin etrafında Paul Verlaine öncülüğünde birkaç genç şair toplanır. Maurice du Plessys, Jean Moreas, Laurent Tailhade, Georges Rodenbach, Ephraim Mikhael, Jules Laforgue, Emile Verhaeren, Albert Samain gibi şairler bunlardan bazılarıdır. Dekadan hareketin neye dayandığını Verlaine şu şekilde belirtir:

Natüralist denen hep aynı üzücü, ürküntü verici şeyleri okumaktan bıkmış, aslında kendinden önce gelen kuşaklardan daha uyanık bir kuşağa ait, daha o zamanlar derin ve ciddi bir ideale olan özlemlerini dile getirecek bir edebiyata çok susamış, parnastaki huzurdan biraz uzaklaşmış olan bir takım gençler, günün birinde benim mısralarımı okumak cesaretini göstermişlerdir (Göker, 1986, s. 75).

Verlaine, dekadani şairler için ayrı bir anlam ifade eder. Çünkü bu inkârcı, her şeyi yakıp yıkmak isteyen genç şairlerin sabahlara kadar süren edebi toplantılarına Verlaine başkanlık ediyordu. Bu ateşli edebiyat toplantılarında genç şairler her gün bir edebi topluluk kuruyordu. Hem bu toplantılara başkanlık yapıp yönetmesi, hem de genç kuşağın arzuladığı şiirleri yazması açısından Verlaine önemlidir.

Dekadan şairlere ayrıntılı olarak değinmeden önce genel başlıklarıyla şiir anlayışlarından bahsetmek gerekir. Dekadanların şiir anlayışları hakkında şunlar söylenebilir:

Dekadan şairler, Verlaine'in de dediği gibi parnas şiir akımı, realizmin ve natüralizmin dış dünyaya dönük, idealizmden uzak, materyalist buldukları aşırı gerçekçiliğine karşı çıkmışlardır.

Dekadanlar kişisel olana önem vermişlerdir. Duygularını, can sıkıntılarını, mutsuzluklarını, heyecanlarını, daha iyi bir dünyaya olan özlemlerini, zaman zaman ince bir hüznün ile dile getirmişlerdir. Ama bunu yaparken romantikler gibi tasvire fazla yer vererek yapmamışlardır. Çünkü dekadanlara göre şiirin malzemesi sadece duyular ve sezgilerdir. Şair, bu verilerden hareketle şiirini oluşturmalıdır.

Dekadan şairlere göre şiir açıkça söylenmemelidir, örtülü bir söyleyiş benimsemelidir. Ama bunu yaparken bir şairin, sembolistlerin ileri sürdüğü gibi bir sistem yani sembole öncelik tanıyan bir anlayış benimsemesi zorunlu değildir. Dekadan şiir, bir sisteme ihtiyaç duymaz.

Dekadanlara göre belli belirsiz, örtülü bir biçimde söyleyebilmek için, her zaman kullanılan dilden farklı, daha geniş imkânlarla sahip bir şiir dili kullanılmalıdır. Böyle bir dili elde etmek için de şiire müziği sokmak şarttır.

Yukarıda saydığımız özellikleri benimseyen dekadan şiir hareketi kendisinden hemen sonra sembolizmin daha sistemli ve planlı bir şekilde ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır (Göker, 1986, s. 75-76).

Aslında diyebiliriz ki dekadanlar, sembolistlere göre eylemci şairlerdir. Belirli bir edebi bildirileri ya da sistemleri, planları olmamıştır. Ama eyleme geçen, aksiyoner şairler olmuşlardır. Yaşadıkları devirde ciddi eleştirilere maruz kalacak şiir anlayışlarını uygulamaya geçirmişlerdir. Sembolizmi meydana çıkaracak olan cesareti ve eylemi dekadanlar ortaya koymuşlardır.

Dekadan şairlerden bahsetmeden önce şunu da vurgulamalıyız ki Türk edebiyatı da dekadanlıktan etkilenmiştir. Fransız edebiyatında dekadan olarak adlandırılan şairlere dair *Servet-i Fünûn*'da makaleler kaleme alınmıştır. Çünkü Servet-i Fünûncular şiire getirdikleri yeniliklerden dolayı başta Ahmet Mithat olmak üzere devrin önemli şahıslarınca ciddi eleştirilere maruz kalmışlardır.

Oysa Servet-i Fünûncular kendilerini dekadandan olarak görmüyorlardı. Bunu ispatlamanın en kolay yolu da gerçek dekadanlılığı ve dekadandıları edebiyat dünyasına tanıtmaktan geçiyordu. Aşağıda başlıklar halinde ve kronolojik sırayla tanıtacağımız dekadandan şairler konusunda Fransız edebiyatı nasıl bahsetmiş, bundan bahsedeceğimiz gibi bizim edebiyatçılarımız neler demiş bunlara da değineceğiz.

Dekadan şairlere geçmeden Fransız edebiyatındaki bir romandan bahsetmek yerinde olacaktır. Bu roman bizdeki *Mai ve Siyah* romanına benzer. *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil dönemin edebiyatçısı, şairidir. Aynı zamanda dönemin edebi anlayışı hakkında romanda bilgiler buluruz. Aynı şekilde Joris Karl Huysmans'ın *A Rebours* (1884, Tersine) adlı romanı da dönemin dekadandan anlayışını vermesi açısından önemlidir. *A Rebours*'un başkahramanı Jean Floressas ya da Kont Esseintes tipik bir dekadandır. Ayrıca bu kitap dönemin başında dekadandan sonrasında sembolist akıma geçen Mallarme ve Rimbaud gibi şairleri edebiyat dünyasına tanıtmaları açısından da önemlidir (Perin, 2011, s. 68-69).

Türk edebiyatında dekadandılık önemli bir mevzudur. Dönemi içinde ciddi tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmalar farklı bir başlıkta ele alındığı için burada değinmeyeceğiz. Ama bizim edebiyatımızda dekadandılık nasıl anlaşılmış ona değinmemiz gerekir. Dekadandılık konusunda Hüseyin Cahit'in önemli tespitleri⁴⁹ vardır. Ona göre dekadandılık bir inhitattır. Bu ifadeyle şunu kast eder Hüseyin Cahit: "inhitat" tabiriyle hayat-ı müşterekenin amal ve mesaisine gayr-i salih bir takım insanlar yetiştiren bir heyet-i ictimaiye kast olunur."(Yalçın, 1314a, s. 198).

Hüseyin Cahit'e göre dekadandılık bir gerileme, bir düşüştür. Bunun sebebi de toplumun bir inhitat durumunda bulunması ve kötü, ahlaksız kimseler yetiştirmesidir. Hüseyin Cahit edebi oluşumların kaynağı olarak gördüğü toplumu uzva benzetir. Her uzvu oluşturan hücreler ise şahıslardır. Dolayısıyla şahıslardaki bozulma uzvun da bozulmasına sebep olur. İşte dekadandılık şahsi duyguların ifradı olduğu için inhitattır.

⁴⁹ "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S. 542, 19 Temmuz 1317, s. 346-349.

Dekadanlıktan ve sembolizmden bahsederken Hüseyin Cahit, bizim edebiyatımıza yöneltlen dekadani suçlamalarına da cevap vermeden geçmez.

Bu konuda şunları söyler:

İşte Fransa'da 1883 senesinden sonra zebanzed olmaya başlayan dekadizm ve sembolizm edebiyatları böyle bir heyet-i ictimaiye içinde yetiştiği için dekadani olmuştur. Edebiyat-ı Cedidemiz ile bunlar arasında ne münasebet tasavvur olunabilir ki birisi yeni gençleşmiş, kuvvetlenmiş, müstaid-i terakki bir heyet-i ictimaiye dâhilinde yani bizde tevellüd ettiği halde diğeri Fransa'nın yukarıdan beri icmal ettiğimiz bir asırlık ahval-i ictimaiye ve ruhiyesinin neticesi olarak zuhur etmiştir. Böyle bir edebiyat taklit olunur mu? Niçin ve ne faide mülâhazasıyla? Bizim edebiyata dekadani demek heyet-i ictimaiyemiz dekadaniist demek halinde olur. Her dekadaniist halinde bulunan heyet-i ictimaiyenin edebiyatına –o hale nispetle- dekadani denilebilir. Fakat bu dekadaniilik yine Fransa'daki dekadizmin taklidi olmaz. Hangi heyet-i ictimaiye içerisinde ise ona mahsus bir dekadizm olur (Yalçın, 1314a, s. 198).

Fransa'daki dekadizmin, realizm akımına karşı bir hareket olarak çıktığını da vurgulamadan geçmez Hüseyin Cahit. Çünkü realizm akımı edebiyat âleminde bir tesir uyandırır ve bu tesirin zıddı da Hüseyin Cahit'e göre dekadizm ve sembolizm olarak kendini gösterir. Her yerde olduğu gibi yeniliğe Fransa'da da sıcak bakılmaz ve kasıtlı olarak bu yeni harekete dekadaniilik denir. Hüseyin Cahit sonraları bunun çok fazla ciddiye alındığını ve bazıları tarafından “dekadaniilik” namında bir mektep olduğunun düşünüldüğünü söyler. Çok geçmeden de “dekadani” namıyla bir gazete kurulur ve başyazarı olarak da Anatole Baju seçilir. Baju çıkardıkları bu gazetede dekadaniiliğin koşullarını açıklar. Hüseyin Cahit'e göre dekadaniiler hayatı, kalbi kılı kırk yararcasına tetkik ve tahlil ederler. Böylece her şey hakkında kendilerine mahsus birer fikir edinirler. Ayrıca dekadaniiler bilinen bir akıma dâhil edilmektense yeni bir akım oluşturmayı tercih ederler. Hüseyin Cahit bu anlayışın şahsileşmede ifrata varmasına değinir ve bu ifratın dekadaniiliğin sonu olduğunu söyler (Yalçın, 1314a, s. 198).

Yazdıklarında da görüldüğü üzere Hüseyin Cahit dekadaniiliği eleştirir. Bunun en önemli sebebi dekadaniilerin toplumun bozulmuş bir uzvunu temsil etmeleri ve her konuda aşırıya kaçmalarıdır. Ama Hüseyin Cahit bu dekadaniiliği tamamen kötülemez. Fransa'nın içinde bulunduğu ortamı düşündüğünde dekadaniist bir grubun olmasını normal karşılar. Bu noktada bizim

edebiyatımızda dekadandan suçlamasının kabul edilemez olduğunu söyler. Çünkü Fransa'daki gibi bir dekadanalığın öylesi koşullarda ortaya çıkacağını iddia eder. Türk toplumu ise Fransa'daki şartları, hayatı yaşamamıştır ki dekadandan bir topluluk ortaya çıkarsın. Hüseyin Cahit'e göre her devir, her ülke kendi edebiyatçılarının koşullarını doğurur. Dolayısıyla aşağılamak maksadıyla bile olsa Türk Edebiyatında Fransa'daki gibi bir dekadanalık vardır denilemez. Denilse denilse kendi dekadandan anlayışını meydana getirmiştir, denilebilir. Hüseyin Cahit'in bu görüşleri Taine'in ırk, zaman ve an kavramını akıllara getirir. Bu da Hüseyin Cahit'in ne kadar sağlam kaynaklardan beslenen bir eleştirmen olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Cenap Şahabettin dekadanalık konusundaki makalelerine baktığımızda dekadandan şairleri savunduğunu görürüz. Çünkü Cenap Şahabettin'e göre eski bir şairin üslubunun taklit edilmesinin bir geriye gidiş değildir. Küçük bir çocuk bile konuşmayı büyüklerini taklit ederek öğrenir. Çünkü hiç kimseyi taklit etmeksizin bir lisan ya da üslup öğrenilmesi imkânsızdır. Ama her zamanın fikir ve hissi başka başka olduğundan ortaya çıkan eserler de başka olacaktır. Yani taklit edilen orijinal olacaktır. Cenap Şahabettin'e göre zorunluluktan yapılan bu taklitler yeni bir edebiyatın ortaya çıkmasına engel değildir. Çünkü "insan pek eski bir muharririn üslubunu taklit ile başlayarak pek büyük bir teceddüd-i edebî gösterebilir" (Bayık, 2000, s. 96-97).

Fransa'nın yeni edebiyat savunucuları Ronsard'ı taklit ederek işe başlamışlar ama ortaya koydukları eserler Ronsard'ınkilerle alakası yoktur. Ortaya çok yeni, bambaşka ürünler çıkmıştır. Buna örnek olarak da Cenap Şahabettin; Ronsard'ın üslubu ile Albert Samain'in üslubu arasındaki farklılıkları gösterir⁵⁰. Cenap Şahabettin'in burada farklılıktan kastı her zamanın, kendi üslubunu doğurmasıdır. Yani dekadandanlar, geçmiş büyük sanatçıları ne kadar taklit ederlerse etsinler kendi his ve düşünceleri doğrultusunda üsluplarını şekillendirirler. Bu durum da dekadizm tabirinin çok yersiz ve haksız bir tabir olduğunu göstermeye yeter, diye düşünür.

⁵⁰ "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S. 344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s. 83.

Cenap Şahabettin, her hissin bir “ihtizâz-ı asabî” olduğunu ve ihtizâz-ı asabının herkesin mizacıyla uygun bir derece-i şiddette olacağını iddia eder. Bu yüzden de bir kişinin kendisi için meçhul bir hissi karşı tarafın bir hastalığı olarak görmemesi gerektiğini; hele hele bu farklı ve kişiye özel duyguları onları aşağı çeken ahlaksız duygular olarak genellememesi gerektiğini ifade eder. Cenap Şahabettin’in bu noktada özellikle aynı akıma mensup bir şairin her hissi, her tecrübe-i kalbiyesi akımın bütün şairlerine genellenemez, olduğunu savunur. Buradan hareketle de Verlaine’nin şiirlerinde gayr-i ahlaki duygularının akımla ilişkilendirilmesine karşı çıkar. Oysa Cenap Şahabettin’e göre “...her büyük şair mümtaz ve müstesna bazı hissiyatı olmak zaruridir. Ancak bu hissiyat-ı hususiye necîb ve nezîh olmak meşruttur” (Bayık, 2000, s. 97).

Edebi anlayışlarına yönelik bu yoğun baskı altında şairler tuttıkları yolda devam ettiler. Her biri kendi ruh köşesine çekilip hayallerini, hislerini duygularını musiki ve ahenk içinde anlatmaya devam ettiler. Cenap Şahabettin şairlerin içinde oldukları durumu gayet güzel tahlil eder:

Her biri mizaç ve isti'dâdına göre birtakım heycânât ile meşgul oldu. Birtakımı hevesât ile, birtakımı infiâlât ile, birtakımı hissiyat-ı müellime ile uğraştı. Mesela biri güzârîş-i ezminenin te'sir-i dilharâşanı anlatmak için büyük bir meydan saatini tasvir etti (Bayık, 2000, s. 98).

Bu genç şairler basit hislerden, gerçeklikten ziyade Cenap Şahabettin’in ifadesiyle “nadir, rakîk, seri-üs-seyr, sa’bu-t-t-tahlîl hissiyatın ta’rîf ve tavsîfî ile” uğraşmışlardır (Bayık, 2000, s. 98). Elbette bu duyguları ifade etmek kolay değildi onun için de dilbilgisi ve gramer kurallarını ihlal ettiler, duyulmadık kelimeler ve tamlamalar kullandılar. Cenap Şahabettin’e göre bu değişiklikleri kötü görenlerin sorunu Fransız edebiyatının gelişimini yakından takip edememeleridir. Oysa Fransız edebi hareketlerini muntazam takip edenler bu şiirleri anlamakta hiçbir zorluk yaşamamışlardır. Ama tabi bazı şairler de – burada Rene Ghil’i örnek verir Cenap Şahabettin- kısa nazarlı birkaç Fransız genci hakikati göremeyerek yeni edebiyatın güzelliğini muğlak yazmakta aradılar ve öyle anlaşılması güç, muğlak şiirler yazdılar ki Cenap Şahabettin’e göre bunlar maskaralıktır.

“Dekadizm Nedir?”⁵¹ başlıklı makalesinde Cenap Şahabettin Fransız edebiyatında dekadizmin yetiştirdiği isimler olarak Albert Samain, Signoret⁵², Verhaeren’i örnek verir. Bu isimler Rene Ghil gibi kişilerin kendilerinden olmadığını ilan etmişlerdir. Rene Ghil de buna karşılık açıklama yapıp kendisini zaten onlardan görmediğini “armonist enstürümantist” olduğunu söyler. Cenap Şahabettin’e göre bu açıklamayla Rene Ghil gibi bir şair, herkesi kendine güldürmüştür. Dolayısıyla bugün Rene Ghil’e dekadandan demek, dekadaizmi bilmemek demektir. Dekadaizmi daha iyi anlamak için Cenap Şahabettin, bu şairlerin şiir anlayışa ve eserlerine bakılması gerektiğini söyler (Bayık, 2000, s. 98).

Cenap Şahabettin dekadandlığı anlatırken şairlerin şiir anlayışından hareket etmiştir. Rene Ghil’in dekadandan bir şair olmadığını söylerken bunu şairin eserlerine dayandırır. Ghil’in şiir anlayışının dekadandlığa uymadığını ifade eder. Cenap Şahabettin’in dekadandan olarak gördüğü şairler Samain, Verhaeren ve Signoret’tir.

Bu şairlerin hoşlarına giden şeyler Cenap Şahabettin’in ifadesiyle “mübhem sesler, rakîk renkler... Mehtez ve mütemevvic. Lerzân ve rahşân şeyler... Güvercinler gibi yekdiğerini okşayan kafiyeler...” (Bayık, 2000, s. 99) Cenap Şahabettin, bu şairlerin suda, toprakta, zeminde, semâda her şeyde kendi ruhlarıyla ilişkili bir hâl gördüğünü söyler. Şairler “hâl-i tabîiden” ziyade “hâl-i marazîyi” tahlil ederler. Cenap Şahabettin onların bu halini şefkatli bir hemşireye benzetir. Nasıl ki hemşire hastalarına şefkatle yaklaşıyorsa, bu şairler de ruh ve gönül yaralarına şefkatle yaklaşır.

Sonuç olarak Cenap Şahabettin, dekadandlığı nefret edilecek ve kötü bir şey olarak değil; sevimli yönleri olan bir akım olarak görür. Çünkü Cenap Şahabettin bu akımın en önemli özelliğinin samimiyet olduğunu vurgular. Bir de dekadizm akımı bu asırda ortaya çıkmış olsa da geçmiş zamanlarda sanatçılar eserlerinde

⁵¹ “Dekadizm Nedir?”, *Servet-i Fünûn*, S. 344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s. 83.

⁵² Tezin dekadandan şairleri tanıttığı bölümde Verhaeren ve Samain hakkında gerekli bilgileri verdik. Ama Cenap Şahabettin’in Signoret ismiyle makalesine aldığı şair hakkında Türkçe kaynaklarda bilgi bulamadık. Cenap Şahabettin de şairin yalnızca ismini vermiş ve dekadandan olduğunu söylemiştir.

kimi zaman kimsenin anlayamayacağı “hissiyat-ı hususiyeyi teşrih etmiş” yani ömründe mutlaka dekadandan olmuştur, diyen Cenap Şahabettin bu terimin manasızlığına bir kez daha vurgu yapmıştır.

İncelediğimiz dekadandan şairlerin hem dekadandılığın önde gelen isimleri olmasına hem de bizim edebiyatımızda üzerinde durulan şairler olmasına dikkat ettik. Ayrıca şairleri doğum tarihlerine göre kronolojik olarak sıralayıp inceledik. Bu inceleme esnasında Batılı kaynaklar ve edebi akımlarla ilgili kitapların şairler hakkında ne dediğini sonrasında, varsa, bizim edebiyatçılarımızın bu şairlerle ilgili tespitlerine yer verdik. Böylece dekadandılığın, dekadandan şairlerin edebiyatımız açısından ne oranda anlaşıldığını belirlemeye çalıştık.

2.2.1. Jules Laforgue (1860-1887)

Dekadandan şairler arasında en önemlilerinden biri olan Jules Laforgue dekadandılık bittikten sonra da unutulmayan, başarılı şairlerden biridir. Çünkü Laforgue diğer dekadanalara göre çok daha kültürlü, ne istediğini bilen bir şairdir. Laforgue’yi dekadandılığa sürükleyen sebepler, hassas ruhu, bedbinliği, geçirdiği manevi buhranlar, imanla imansızlık arasındaki bocalamaları ve kararsızlığından dolayı yaptığı bir takım taşkınlıklarıdır. Kendisini mistik bir bedbin olarak tanımlayan Laforgue, hayat denilen karnavalı acı acı tebessüm ederek izlediğini söyler. Şair, mısralarında tek bir temadan değil, pek çok temadan bahseder; yer yer bu temalar birbirine karışmış durumdadır. Kimi zaman mutluluktan bahsetmeye çalışsa da başarılı olamaz. Çizdiği mutluluk tabloları yerini hayal kırıklıklarına, bedbinliğe çok çabuk bırakır. En güzel şiirlerini *Moralités Légendaires* adlı kitabında toplamıştır. 1886’da serbest nazım anlayışını ortaya atmış ve eski şiirlerini bu anlayışla yeniden yazmıştır. Bu sayede kafiye, vezin gibi kurallar ortadan kalktı (Perin, 2011, s. 63-64). Serbest nazımın ilk habercisi olarak şiir alanında önemli bir yere sahiptir.

2.2.2. Laurent Tailhade (1854-1919)

Fransız şair Tailhade başlangıçta parnastır. Ama diğer şairlerden çok başka düşünen bir kafa ve ironi anlayışına sahiptir. Parnasyen olarak başlayan şiir hayatında simbolist şiir anlayışın da etkisi altında kalır. Edebiyat hayatına, dönemin ruhuna uygun olarak pek çok şair gibi içli şiirlerle girer. Bir dönem dekadanlıktan etkilense de sembolizme geçişi hızlı olur. Çünkü sembolizmin yıkıcı yönü Tailhade'ye cazip gelir. Hiciv alanında yazdığı şiirleri *Aristofanes'ce Şiirler* adıyla 1904'te yayımlar. Peki, sembolizm, Aristofanes'ci olabilir mi? İşte bu ironi Tailhade'nin dönemin bayağılıklarından ve çapsizliklerinden kurtulup büyük ve soylu bir şair olmasına engel olmuştur (Brunel, 2006, s. 218-219).

2.2.3. Emile Verhaeren (1855-1916)

Emile Verhaeren'den sembolizmin temsilcilerini anlattığımız bölümde uzun uzun bahsettik. O yüzden bu kısımda dekadani yönü üzerinde duracağız. Verhaeren'in başlangıçta şiirleri realist küçük hikâyeciklere benzer. Bu yüzden de Paris'teki edebiyat modalarına ayak uyduramaz. 1887'de *Les Soirs* adlı eseriyle dekadaniye katılır. Sonrasında simbolistlere yaklaştı hatta zamanla serbest nazımcılara bile katıldı. Ama Verhaeren hiçbir zaman tatmin olmuyordu, sürekli yeni arayışlara yöneliyordu. Sonunda 'Enerji Edebiyatı' olarak adlandırılan yepyeni bir çağır açtı. Şiire endüstrileşen köyleri, kasabaları soktu. İnsanları kendisine çağır ve onları yutan ahtapot şehirlerden bahsetti. İsyanlar, kavgalar, istilalar, trenler, fabrikalar, bankalar şiirin konusu haline geldi. Böylece Verhaeren kendisini takip eden genç şairlere şiirde başka bir bakış açısı kazandırdı ve sosyal düşünceleri çağdaş şiire soktu. Sonunda da Verhaeren ahtapot şehirlerden kaçıp Belçika'nın ovalarında hayata veda etti (Perin, 2011, s. 77-78).

2.2.4. Albert Samain (1858-1900)

Fransız şair Albert Samain sembolizm akımına dâhil olmadan önce dekadan bir şairdi. Samain, zor bir çocukluk geçirdi. Küçük yaşta babasını kaybetti, sağlığıyla ilgili ciddi sorunlar yaşadı. Geçim sıkıntı hayat boyu yakasını bırakmadı. Baudelaire ve Verlaine'den etkilendi (Brunel, 2006, s. 216-217). Dekadanlıktan sonra sembolizme katılan şairlerdendir.

İlk kitabı 1893'te yayınlanır. O zaman şairlerin ününü duyurmasına bir eleştirmenin övgüsü yetiyordu. Samain de hemen ünlendi çünkü ilk kitabı François Coppée tarafından Le Journal'de övgüyle tanıtıldı. Samain şiirlerinde birbirine benzer temaları işlemiştir. Üzüntülerin, sıkıntıların, solgunlukların şairidir (Alkan, 2006, s. 167). Bu yüzden de dekadanların her şeye isyan eden tavrı onu başlangıçta çekti. Ama başarılı bir şair olduğu için sembolizme geçişi hızlı oldu. Ancak tam manasıyla sembolist de olamadı. Çünkü sembolizmin simgeci yönüne daha fazla önem verdi. Onun dışında musikiye önem veren kendine has, düşsel bir şiir anlayışı oluşturdu.

2.2.5. Ephraim Mikhael (1866-1890)

Fransız şair Mikhael, Spinoza'nın sıkı bir takipçisiydi. Sıkıntı, üzüntü, keder onun hayatının ayrılmaz parçalarıydı. Böylesine bedbin bir şair erken bir ölümle hayata veda eder. Ölüm ve ölümü duyan adamların ruh hali, şiirine hâkimdir. Mensur şiirleri de vardır (Brunel, 2006, s. 205-206). Sembolist şairler arasında kendisine önemli bir yer edinememiştir. Hiç şüphesiz dekadan olarak anılmasında bu mutsuz, isyankâr halinin etkisi vardır. Acının ve mutsuzluğun hüküm sürdüğü sosyal şartlar altında kendine en yakın dekadanları gören şair kendine özgü bir şiir anlayışı da ortaya koymuştur. *Güz* adlı eseri önemlidir.

2.2.6. Georges Rodenbach (1855-1898)

Belçika doğumlu olan Rodenbach şiir çekimine kapılır ve Fransa'ya gelir. Hayatının sonuna kadar da Fransa'da yaşar. Şiirlerinin yanı sıra romanları da vardır. En ünlü romanı *Bruges-lamorte*'dir (Ölü Bruges, 1892). 1881-1889 yılları arasında şiir çalışmalarına özellikle yoğunlaştı. Onun için bu dönemde yazdığı *Mer élégante* (1881) ve sanatında ustalığa eriştiği *Jeunesse Blanche* (Beyaz Gençlik, 1886) oldukça önemlidir. Şiirlerinde göze çarpan yön 'ben' ve 'düş'ün birbirine karışmasıdır (Brunel 2006: 215).

Eserleri: *Mer élégante* (1881), *Jeunesse Blanche* (1886), *Bruges-lamorte* (1892), *les Foyers et les Champs* (1877), *Miroir du ciel natal* (1886), *Le Mirage* (1900), *Regne du Silence* (1891).

Türk edebiyatında Rodenbach'dan bahseden edebiyatçılarımızdan biri Hüseyin Cahit Yalçın'dır. Hüseyin Cahit, Rodenbach'ın hangi akıma mensup olduğuna dair bilgi vermez. O, yalnızca Rodenbach'ın şiir anlayışından ve şiirlerinden bahsetmiştir. Rodenbach'ın *Regne du Silence* (1891) adlı şiir kitabı üzerinde durur. Çünkü son dönemlerinde yazdığı eserlerinde kuru, bol sanatlı, yavan bir anlatım meydana gelmiştir. Rodenbach'ın şiir anlayışına dair Hüseyin Cahit şunları söylemiştir:

Rodenbach yorgun ve nahif-üs sıhha bir ruha maliktir. Onun için sükûnların, nîm-i renklerin, şibh-i zılların, solan, geçen şeylerin bir şairi oldu. Mevcudiyeti üzerinde te'sir-i kat'a gösteren memleketinin o bî-renk manazır-ı sahraiyesini, sisli ufuklarını, mağmum kanallarını bir hava-yı hazin mesken ile mahatt şehirlerini gayet nâfiz bir halde tasvir etmiştir (Yalçın, 1317e, s. 348).

Rodenbach tam anlamıyla bir sembolist değildir. Ama sembolizmin hazırlayıcısı konumundandır. Bu yüzden Hüseyin Cahit, "Sembolist Şairler"⁵³ başlıklı yazısında Rodenbach'tan yukarıdaki cümlelerde olduğu gibi bahseder.

Rodenbach'tan bahseden bir diğer sanatçı da Cenap Şahabettin'dir. Cenap Şahabettin'e göre Rodenbach sembolist bir şairdir. Ama dekadizmin yetiştirdiği

⁵³ "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S. 542, 19 Temmuz 1317, s. 346-349.

sembolist şairlerden biri olduğunu da bir makalesinde⁵⁴ tek cümle de olsa söyler. George Rodenbach'i Cenap Şahabettin hem şiirleri hem de eserleri yönüyle okuyucuya tanıtır. Rodenbach'ın manzumelerinin tatlı bir histen, latif bir hayalden ama özellikle de tarifi mümkün olmayan bir samimiyetten mürekkebe olduğunu söyler. Okuyucunun Rodenbach'ın şiirlerini okurken hissettikleri şu şekilde ifade eder Cenap Şahabettin:

Karii bir şehbâl-i şeffaf üzerinde o semalara kadar i'lâ eder ki âlem-i hayatta bir ses, bir eser, maddi ruh ile hasaset-i arzıye arasında bir münasebet bırakmaz; o semalara gülgün güneşlerin uzak muzîesi bir hüzn-i âfilâne ile râkid suların sûtûh-ı sâtiasına rîzân olur, oralarda nâzenin gönüllerin beyaz kebuterlerle hem sürûd olduğu, kalbi seslerin aşıkâne inhinalarla dalgalandığı hiss olunur (Bayık, 2000, s. 34-35).

Kendisi de şair olduğu için farklı bir gözle Rodenbach'ın şiirlerine yaklaşan Cenap Şahabettin; okuyucunun hislerine tercüman olurken aslında bir şiir okuyucusu olarak kendinin de bu şiirleri okurken neler hissettiğini söylemiş olur. Cenap Şahabettin, Rodenbach'ın üç şiir kitabından bahseder: *Le Regne du Silence* (1891), *Voyage Dans Les Yeux* (1893), *Les Vies Encloses* (1896). Bu kitaplar hakkında okuyucuları bilgilendirir.

Le Regne adlı şiir kitabı Cenap Şahabettin'in ifadesiyle “zılâl-ı tenhâyı içinde asude olan” bir köyde yazılmıştır. Buradaki şiirlerde bütün köy hayallerini, köy hissiyatını ve oradaki huzur verici manzaraların bulunacağını söyler.

Voyage Dans les Yeux ise gözleri anlatır. Cenap Şahabettin, bu kitaptaki şiirlerinde şairin; genç, ihtiyar, mavi, yeşil, siyah, mahzun, mutlu bütün gözlerin, ruha nazarla, gamze ile, renk ile, hareketle ihsas ettiği şeyleri tasvir ettiğini söyler.

Les Vies Encloses adlı kitabın bir odada yazıldığından bahseder Cenap Şahabettin. Tek bir odada ne bulunmak, ne hissedilmek, neler görülmek mümkün ise Rodenbach hepsini bir perde-i ilham ve hayal altından okuyucuya göstermiştir. Cenap Şahabettin, şairin bunun bizim göremediğimiz bir tarzda yaptığını ifade eder (Bayık, 2000, s. 35).

⁵⁴ “Dekadizm Nedir?”, *Servet-i Fünûn*, S. 344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s. 83.

Rodenbach, Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit Yalçın tarafından dönemin edebiyat ortamına tanıtılır. Ama Rodenbach'ın dekadani yönü üzerinde durulmaz. Hüseyin Cahit, Rodenbach'ı herhangi bir akıma mensup göstermezken şiir anlayışından hareketle sembolist bir şair olarak kabul ettiğini düşünebiliriz. Ayrıca Rodenbach'ı sembolist şairleri anlattığı makalesinde⁵⁵ okuyucuya tanıtması da onu sembolist bir şair olarak kabul ettiğini gösterir. Rodenbach'ın duygusal ve hüznü bir ruh hali olduğunu, bu yüzden de şiirlerinde renksiz, hüznü, sisli manzaralar okunduğunu söyler. Rodenbach, şiir hayatının sonuna doğru süslü ve yavan bir dil kullanmıştır, Hüseyin Cahit de bu gerçeğe değinir ve *Regne du Silence* (1891) adlı kitabından bu yüzden bahseder. *Regne du Silence* (1891) Rodenbach'ın son şiir kitaplarından birisidir.

Cenap Şahabettin ise Hüseyin Cahit'ten farklı olarak Rodenbach'a kimi zaman bir şair hassasiyeti ile yaklaşır. Ayrıca Rodenbach'ın birkaç eserini okuyucuya tanıtmak kadar da Rodenbach'ı yakından takip etmektedir. Ayrıca Cenap Şahabettin, Rodenbach'ın şiirlerini beğenir. Onun şiirlerini okuduğundan tatlı bir his, güzel bir hayalin ötesinde sonsuz bir samimiyet bulunduğunu söyler. Bu yüzden Rodenbach'ın şiirlerini başarılı bulur. Çünkü samimiyet duygusu, Cenap Şahabettin'in şiirde önem verdiği bir duygudur.

2.3. TÜRK EDEBİYATINDA DEKADANLIK TARTIŞMASI

Fransız edebiyatında, parnas şiir akımının kuru anlatımına, aşırı gerçekçiliğine ve şekilciliğine karşı çıkan şairlere, muhalifleri 'ahengi bozan' anlamında dekadani demiştir. Türk edebiyatında da Tanzimat edebiyatının sade ve anlaşılır bir dil; halka, halk lisanıyla hitap etme amacının tam aksinde yer alan yani bu sade ve samimi halk Türkçesini umursamayarak külfetli, sanatlı bir dil kullanan Servet-i Fünûn sanatçıları Ahmet Mithat tarafından 'dekadan' olarak itham edilmiştir. Elbette sadece Ahmet Mithat değil onun gibi düşünen pek çok kimse Servet-i Fünûn sanatçıları, başta Cenap Şahabettin olmak üzere, dekadanilıkla suçlamışlardır. Bu suçlamalar edebiyatımızda 'dekadanlık tartışması' dediğimiz yaklaşık dört yıl süren ciddi bir tartışmayı başlatmıştır.

⁵⁵ "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S. 542, 19 Temmuz 1317, s. 346-349.

Edebiyatımızdaki ‘dekadanlık tartışması’ konusunda önemli çalışmalar yapılmıştır. Fazıl Gökçek’in *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar* (2014) ve Ramazan Kaplan’ın *Klâsikler Tartışması* (1998) adlı kitapları, Birol Emil’in *Servet-i Fünûncular ve Dekadanlık Meselesi* (1959) adlı tartışmaya yönelik lisans tezi bu konudaki çalışmalardandır. Ayrıca Halit Ziya’nın *Kırk Yıl* ve Hüseyin Cahit’in *Kavgalarım* adlı kitaplarında da bu konuyla ilgili bilgilere ulaşılabilir. Görüldüğü gibi sadece ‘dekadanlık tartışması’ bile üzerinde tez, kitap yazılacak kadar geniş bir konudur. Bu konuyla ilgili çalışmalar olduğu ve tezimizdeki amacın da dışında olduğu için edebiyatımızdaki dekadanlık tartışmasına kısmen yer vereceğiz. Yani bizim çalışmamız için önemli olan o dönemde, dekadanlık kavramı Fransa’da olduğu gibi anlaşılmış mı anlaşılmamış mı? Bunun dışında kalan edebiyatımızda kimler dekadanlıkla suçlanmış, kimler dekadan değil, bu kavgalar nasıl olmuş gibi tartışmaya yönelik konulardan bahsetmeyeceğiz. Bizim amacımız bu tartışmalardan yola çıkarak gerçek dekadanlığın anlaşılıp anlaşılmadığını, sembolizme olan hazırlayıcı etkisinin bilinip bilinmediğini tespit etmektir. Buradan hareketle dekadanlık tartışmasını oluşturan yazılara baktığımızda iki durumla karşılaşırız. Birinci durum, dekadan olmakla suçlananların kendilerini savunmak için biz dekadan değiliz anlamındaki yazıları; ikinci durum ise dekadan değiliz dedikleri gibi dekadanlığın ne olduğu nasıl ortaya çıktığı ve bizim edebiyatımızda dekadanlık niçin yoktur gibi sebep-sonuç ilişkisine dayalı durumdur. Dolayısıyla bizim üzerinde duracağımız kısım ikinci durum olacaktır.

Dekadanlık tartışması ‘eski-yeni tartışması’ olarak adlandırılabilir basit bir tartışma değildir. Servet-i Fünûncuları dekadanlıkla suçlayan Ahmet Mithat başta olmak üzere Mehmet Celal, Ahmet Rasim gibi edebiyatçılar Batıyı reddeden, yalnızca Klâsik edebiyatı savunan kişiler değildir. Aksine onlar da Batılılaşma taraftarıdır. Herkes aynı fikirdeyse tartışma nasıl ortaya çıktı diye soracak olursak Fazıl Gökçek bu soruyu şu şekilde cevaplar:

Onlar da her fırsatta yenilikten yana olduklarını açıklama gereği duymuşlardır. Onların iddiası, Şinasi ve Namık Kemal’in açtığı yenileşme yolunu asıl kendilerinin temsil ettiği, Servet-i Fünûncuların Türk edebiyatını yenileştirmediği, Fransız edebiyatını ve Fransız dilinin sentaksını, ifade kalıplarını taklit ettikleri yolundadır. Ahmet Mithat Efendi’nin iddiası da

budur ve Dekadanlık tartışması da bu iddianın onun tarafından ileri sürülmesiyle başlamıştır (Gökçek, 2014, s. 17).

Bu tartışma, suçlamalar ve savunmalar şeklinde uzun bir zaman devam etmiştir. Kimi zaman alaylı ve hakarete varan yazılar yazılmış; kimi zaman Batı kaynakları okunarak elde edilmiş akademik diyebileceğimiz yazılar yazılmıştır. Sonuç itibariyle tartışma hem her iki grup için; hem de edebiyatımız için oldukça faydalı olmuştur. Çünkü suçlamak isteyenler de kendisini savunmak isteyenler de Batılı kaynakları okuyup Batı edebiyatını daha yakından tanımışlardır; hem de bu bilgilerini aktararak edebiyatımıza farklı bakış açıları getirmişlerdir.

Ahmet Mithat'ın dekadanalık tartışmasındaki yazılarına baktığımızda Batıdaki dekadanalığa dair nesnel bir görüşü olmadığını görürüz. Ahmet Mithat, Servet-i Fünûncuları yeni bir tarzda yazdıkları şiir anlayışlarını eleştirmek için adeta Batıdaki dekadanalığı da yermiştir. *Sabah* gazetesinde çıkan ve tartışmayı başlatan yazısında⁵⁶ dekadanalara dair şunları söylemiştir:

Birkaç seneden beri Paris'te beş on genç türediler, kendilerine 'Dekadan' namını verdiler. Vakıa pek münasebetsiz bir nam. Lâkin meslekleri daha münasebetsiz olduğundan namlarındaki münasebetsizliği dahi örtüyor. Bu açık, sade, herkes için anlaşılması kabil olan edebiyatta bir beyzayı sahîha ile isbat-ı ehliyet edemeyeceklerini gördüklerinden o yoldaki edebiyatı mahvedebilmek zu'muna düştüler (Ahmet Mithat'tan aktaran Gökçek, 2014, s. 31).

Ahmet Mithat'a göre anlaşılır edebiyatı mahvetmek isteyen bu dekadanalık grup önce onu değersiz buldu ve avam halk için yazıldığını söyledi. Ama bu şartlarda yerine yeni bir edebi anlayış koymak lazım geldi. Bunu anlaşılır bir lisanla yaptıklarında edebi yönden ne kadar değersiz eserler ortaya koyacakları belli olacağı için anlaşılmaz bir lisan seçtiler. Ahmet Mithat'ın Paris'in bu dekadanalılarının İstanbul'daki Edebiyat-ı Cedide'yi de etkilediklerini söyler. Görüldüğü üzere Ahmet Mithat'ın dekadanalık konusundaki yazıları Paris'in dekadanalılarını objektif bir şekilde tanıtmaktan ziyade bizim 'dekadanlarımızı' eleştirmeye yöneliktir.

Ahmet Mithat'a ilk cevap verenlerden biri Süleyman Nesip olur. Süleyman Nesip, Ahmet Mithat'ın iddia ettiği gibi herkesin her yazılanı anlamasının

⁵⁶ Ahmet Mithat, "Dekadanlar", *Sabah*, nr.2628, 10 Mart 1313/ 22 Mart 1897.

mümkün olmadığı üzerinde durur (Gökçek, 2014, s. 33). Süleyman Nesip'in bu yazısı⁵⁷ üzerinde çok durmaya gerek yok. Çünkü Fransız edebiyatındaki dekadanlığa dair kayda değer bir şey yoktur. Süleyman Nesip daha çok Servet-i Fünûncuları savunmuştur. Ahmet Mithat'ın yazılan her şeyi herkes anlamalıdır, düşüncesine karşı çıkmıştır. Süleyman Nesip'e göre herkesin anlayacağı bir dil kullanılabilir ama yazılan her şeyi herkes anlayamaz ya da herkese anlatılamayacak fikirler, duygular o dille yazılamaz. Süleyman Nesip burada halk dilinin her duyguyu, düşünceyi anlatacak kadar gelişmediğini söyler. Ayrıca halk dilinin yeterli olduğu durumlarda bile herkesin edebî eserlerdeki inceliği anlayacak kapasitede olmadığını söyler. Dolayısıyla tek amaçları edebiyatımızı ıslâh edip daha iyi bir konuma getirmeye çalışan Servet-i Fünûncular, Ahmet Mithat'ın bu eleştirilerini hak etmiyorlar (Gökçek, 2014, s. 34-35). Görüldüğü gibi Süleyman Nesip, Fransız edebiyatındaki dekadanlığı değil; bizim edebiyatımızdaki dekanlığı konu edinir.

Süleyman Nesip'in bu yazısına Ahmet Mithat'ın verdiği cevap⁵⁸ dekadanlığa dair daha ciddi bilgiler içerir. Çünkü Ahmet Mithat, Süleyman Nesip'i Fransız edebiyatını yüzeysel bilmekle suçlar ve dekadanlılık hakkında bilgiler verir. Fransa'da dekadanlığı icat eden Jean Moreas olduğunu, amacının da Fransız şiirinin şimdiye kadar süregelen haline aykırı şiirler yazarak adından söz ettirmek olduğunu söyler. Bu amacına da ulaşmıştır. Başlangıçta Jean Moreas'ın arkasından giden dekadani şairlerden bazılarını Ahmet Mithat okuyucularına haber verir. Bunlar Mallarmé, René Ghil, Verlaine, Paul Adam, Francis Vielé gibi az sayıda şairden ibarettir. René Ghil dışında diğer şairler halkın tepkileri sonucunda bu akımdan ayrılmıştır (Gökçek, 2014, s. 36-37). Yazının devamında Ahmet Mithat magazinsel şeylerden bahseder. Zaten yazı boyunca Ahmet Mithat'ın üzerinde durduğu konu dekadanlığın ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı değil; bir edebî eser ortaya konulacaksa bunun anlaşılır bir lisanla olması gerektiğidir. Ayrıca burada Ahmet Mithat'ın dekadanlıkla kastettiği sembolizm akımıdır. Çünkü Jean Moreas, sembolizm akımının bildirisini

⁵⁷ Süleyman Nesip, "Dekadanlar", *Tercüman-ı Hakikat*, nr.5740-5742, 11 Nisan 1313/23 Nisan 1897-13 Nisan 1313/25 Nisan 1897.

⁵⁸ Ahmet Mithat, "Dekadanlar Makale-i Mahsusasına Cevap", *Tercüman-ı Hakikat*, nr.5743, 14 Nisan 1313/25 Nisan 1897.

yayınlamıştır. Buradan da anlaşılmaktadır ki Ahmet Mithat Efendi dekadantlık ve sembolizm kavramlarını bir tutmaktadır. Zaten Ahmet Mithat için akımın adı önemli değildir. Onun için önemli olan bir edebi eserin lisanın anlaşılır olmasıdır.

Dekadantlık tartışması kimi zaman klâsikler tartışmasıyla iç içe geçerek de devam etmiştir. Klâsikler tartışmasına kısaca değinmemiz gerekirse; Klâsikler tartışması yapıldığı dönemde, önemli edebiyatçıların katıldığı bir tartışmadır. Ahmet Mithat ve Cenap Şahabettin'in önde geldiği bu tartışmaya Necip Asım, Ahmet Rasim, Hüseyin Daniş, Ahmet Cevdet gibi isimler de katılmıştır. Batının klâsik denilen eserleri bizim dilimize çevrilmeli mi, çevrilirse hangi eserler seçilmeli, bu çeviriler için dilimiz yeterli gelir mi, çevriler faydalı olur mu, Osmanlının klâsik eserleri var mıdır, varsa bu eserler hangileridir, çeviriler harf harf mi yoksa meâlen mi yapılmalı gibi pek çok yan başlıkları içeren büyük bir tartışmadır klâsikler tartışması (Kaplan, 1998). Bu tartışmanın bizim tezimizle ilgisi yoktur. Ama tartışmaya katılanların lisan hakkında yazdıklarında kimi zaman sözü dekadantlara getirmesi bizim açımızdan önemlidir. Özellikle Ahmet Mithat'ın bir suçlama sözcüğü olarak kullandığı dekadantlığı dilin mevcut yapısının bozulup değiştirilmesi olarak anlamaktadır (Gökçek, 2014, s. 54). Ahmet Mithat'ın dekadantlığa dair ilgilendiği temel konu dil meselesidir. Onun dışında akımı hazırlayan şartlar, ortaya koydukları eserler, edebiyata getirdikleri yenilikler, sembolizme olan katkıları Ahmet Mithat'ın üzerinde durmadığı konulardır.

Dekadantlık tartışmasında kaleme alınan yazılar içinde Fransız edebiyatındaki dekadantlığı en iyi şekilde ele alıp açıklayan Cenap Şahabettin olmuştur. *Servet-i Fünûn*'da yayınladığı 'Dekadizm Nedir?'⁵⁹ başlıklı yazısında Fransa'daki gelişmelerden haber verir. Cenap Şahabettin'in bu makalesinden tezin dekadantlıkla ilgili bölümünde bahsettik ama yeri gelmişken burada da kısaca değinmeliyiz.

Cenap Şahabettin'in Fransa'nın Üdebâyı Cedidesi olarak adlandırdığı genç şairlerin 'dekadan' olarak adlandırılmasının nedeni birkaç yüzyıl önceki şairlerin üslubunu canlandırmak istemeleri ve herkesin hissedemeyeceği duyguları ifade

⁵⁹ Cenap Şahabettin, "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S.344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s.82-85.

etmek için yeni kelimeler uydurmaları ya da sözlüklerde unutulup gitmiş kelimeleri kullanıma sokmalarıdır. Herkesin hissedemeyeceği duygulardan maksat genç şairlerin dönemin baskıcı, boğucu ve ümitsiz havası içinde şair ruhuna uygun olarak hissettikleri mutsuzluğu eserlerinde yansıtmalarıdır. Bu duygu yoğunluğunu en iyi şekilde vermek için de kimi zaman kullandıkları kelimeler okuyucuların kolayca anlayacağı kelimelerin dışında kalmıştır. Bu anlayışa göre ilk dekadan ilan edilen Baudelaire olmuştur. Ama onun zamanında dekadan tabiri bilinmediği için dekadanlıkla suçlanmamıştır. Verlaine ve Rimbaud'un şiirlerinden sonra dekadanlık ortaya çıkmıştır. Cenap Şahabettin'e göre Verlaine ve Rimbaud sadece dekadan kavramının ortaya çıkmasını sağlamadılar. Aynı zamanda Baudelaire'nin de bir edebi akıma ait olduğunu ortaya çıkardılar. Bu aşamadan sonra başta Verlaine ve Rimbaud olmak üzere bütün genç şairler önce Baudelaire'yi örnek alarak eserler vermeye başladılar. Verlaine ve Rimbaud'un takipçileri çoğaldı ortaya yeni bir edebi akım çıktı ve bu akıma karşı olanlar ona 'dekadan' ismini verdi.

Cenap Şahabettin'e göre sırf dildeki bu değişikliklerden dolayı genç şairlerin geriye giden, çöküş gibi olumsuz anlamlara gelen 'dekadan' tabiriyle itham edilmeleri haksızlıktır. Çünkü eski bir şairin üslubu geriye gitmek değildir. Küçük bir çocuk bile konuşmayı büyüklerini taklit ederek başlarken genç şairlerin kendinden önceki büyük şairleri taklit etmelerinde yanlış bir şey yoktur. Doğru değerlendirmelerde bulunmak için ortaya konulan eserlere bakmak lazımdır. Buna göre dekadan denilen bu genç şairlerin eserleri kendilerinden önceki hiçbir şiire benzemez.

Edebi anlayışlarına yönelik ağır eleştirilere rağmen bu genç şairler tuttukları yolda devam ettiler. Her biri kendi ruh köşesine çekilip hayallerini, hislerini duygularını musiki ve ahenk içinde anlatmaya çalıştılar. Cenap Şahabettin, şairlerin içinde oldukları durumu gayet güzel tahlil eder:

Her biri mizaç ve isti'dâdına göre birtakım heycânât ile meşgul oldu. Birtakımı hevesât ile, birtakımı infiâlât ile, birtakımı hissiyat-ı müellime ile uğraştı. Mesela biri güzârîş-i ezminenin te'sir-i dilharâşanı anlatmak için büyük bir meydan saatini tasvir etti (Bayık, 2000, s. 98).

Bu genç şairler basit hislerden, gerçeklikten ziyade Cenap Şahabettin'in ifadesiyle "nadir, rakîk, seri-üs-seyr, hissiyatın ta'rîf ve tavsîfi ile" uğraşmışlardır (Bayık, 2000, s. 98). Cenap Şahabettin, şairin özgür olması gerektiğini düşünür. Dekadan denilen bu genç şairler de belirli bir özgürlük dâhilinde duygularını, hayallerini, heyecanlarını şiirlerinde ifade etmektedirler. Elbette bu duyguları ifade etmek kolay değildi. Çünkü bu duygular nadir, hassas, ince ruhlu ve bir anlık hissedilen duygulardır. Onun için de dekadan şairler, dilbilgisi ve gramer kurallarını ihlal ettiler, duyulmadık kelimeler ve tamlamalar kullandılar. Cenap Şahabettin'e göre bu değişiklikleri kötü görenlerin sorunu, Fransız edebiyatının gelişimini yakından takip edememeleridir. Oysa Fransız edebi hareketlerini muntazam takip edenler bu şiirleri anlamakta hiçbir zorluk yaşamamışlardır. Elbette her şair bir olmaz; bazı şairler, –burada Rene Ghil'i örnek verir Cenap Şahabettin- ve kısa nazarlı yani ufku dar birkaç Fransız genci hakikati göremeyerek yeni edebiyatın güzelliğini muğlak yazmakta aradılar. Bu yüzden de öyle anlaşılması güç, muğlak şiirler yazdılar ki Cenap Şahabettin'e göre bunlar maskaralıktır. Açıklamalarından da anlayacağımız gibi Cenap Şahabettin, dekadanlığın olumsuz bir tarafı olduğuna inanmaz. Aksine dekadan şairlerin, Fransız edebiyatına gerçek samimiyeti getirdiklerine ve yeni bir ufuk açtıklarına inanmıştır.

Dekadanlık tartışmasında Süleyman Nesip'in yazdıklarına baktığımızda dekadanlığı ve sembolizmi bildiğini görürüz. Ama Cenap Şahabettin ya da Hüseyin Cahit Yalçın gibi bu kavramların Batıdaki gelişimini, temsilcilerini anlatmaz. Servet-i Fünûncuların edebi anlayışının dekadan ya da sembolist olmadığını söylemek için yazdıklarından o kavramları bildiği sonucuna ulaşırız. Çünkü Süleyman Nesip'e göre⁶⁰ her edebiyat kendisini çağın gerektirdiklerine göre yeniler. Bunu yaparken farklı kaynaklardan beslenebilir. Ama bu durum onun milli bir edebiyat olmasına zarar vermez. Şuan tartışılan yeni edebiyat, Fransız edebiyatını taklitle suçlanır. Fransız edebiyatını sentaksını, veznini, şiir şekillerini ve lisanını taklit etmekle suçlanır. Ama edebiyatımızın geçmişine bakıldığında yoğun şekilde Arap özellikle de Acem edebiyatının tesiri altında

⁶⁰ Süleyman Nesip, "Makale-i Mahsusa İki Söz Daha", *Servet-i Fünûn*, S. 374, 25 Nisan 1314, s.157.

kalmıştır. Nasıl ki bu tesirler sonucunda ortaya çıkan Klâsik edebiyat milli ise şuan var olan yeni edebiyat da millidir.

Süleyman Nesip evrende var olan her şeye Edebiyat-ı Cedideciler olarak ruh ve duyguyla baktıklarını, tetkik ettiklerini ve bizzat görmeye, gördüklerini de göstermeye çalıştıklarını söyler. Bunun sonucunda da güzel dedikleri şeyler ortaya çıkar ve bu güzeli herkese duyurmak isterler. Bu durumu Süleyman Nesip şu şekilde ifade eder:

Biz güzel dediğimiz şeylere hissiyatımıza tevafuk ettiği için güzel deriz. Sonra, bize bir güzellik hissi veren hadise ve yaşını sırf bir meyl-i fitr-i saikasıyla, başkalarına da göstermek, duyurmak isteriz. Bu halde yapacağımız şey bittabi teessüratımızı, o teessüratımızın sebep ve suret-i husulünü zabt ve tasvirden ibaret olur. Bunun için başkalarının yaptığı yapmamak istemeyiz. Bizce güzellik bir ebedi halet-i ruhiye olduğundan yalnız halet-i ruhiyemizi tasvir eyeriz. Bu harekette bittabi üdebâ-yı salife ve hazırardan birçok istiareler ederiz. Çünkü duyduklarımızın bir kısmını onlar da duymuş ve bize efkâr ve hissiyatımızı ifade edecek sözler, takip edecek yollar, terk ve irae etmişlerdir. Evvela onlara müracaat ederiz; fakat bazı sözleri mülayim bulmayız, değiştiririz. Bazıları fikrimizi, hissimizi tamamiyle eda edemez; yerine başka bir söz veya başka bir terkip, başka bir cümle koyarız. Bir yer gelir ki yolu da değiştirmeye mecbur oluruz, değiştiririz. Sonra bunların hepsi kifayet etmez; fikirlerimiz, hislerimiz daha ince daha derindir, o sözlerle, o vadilerle bu incelikleri bu derinlikleri anlatamayacağımızı görürüz. Orada sırf hissimize tabi oluruz. Duyduklarımızı duyduğumuz, istediğimiz gibi yazarız. Bunun için belki 'dekadan' oluruz (Kışan, 2008, s. 564- 565).

Süleyman Nesip, Fransız edebiyatındaki dekadanlığı kendi edebi anlayışları üzerinden tanımlar. Bir sanatçının gördüğü ve hissettiği güzellikleri paylaşmak, başkalarına duyurmak istemesi, bunun için de bu duygulara sebep olan şeyleri tasvir etmesi, bunu yaparken başkalarının yaptığından farklı olarak halet-i ruhiyeyi tasvir etmesi, bunun için yeni sözcükler, tamlamalar kullanıp istiareye başvurması dekadan olduğuna işarettir. Buradaki dekadanla kastımız olumsuz anlamda değildir; şimdiye kadar dekadanlığa dair söylenenlerden hareketle bir teşhis koyma adına dekadan diyoruz. Süleyman Nesip'in dediği gibi bu istiarelerle, farklı terkiplerle, kelimelerle ifade etmek istedikleri yalnızca halet-i ruhiyeleridir. Zaman gelir ki gittikleri yolu değiştirirler, yeni terkipler üretirler, yeni kelimeler kullanırlar ama yeterli gelmez. İşte böyle anlarda Süleyman Nesip duygularına tabi olup duyup hissettikleri gibi yazdığını söyler. Bunun için de kendilerine 'dekadan' denir.

Dekadanlığı kendi edebi anlayışları ve eserleri üzerinden bu şekilde tanımlayan Süleyman Nesip benzeri bir tanımlı sembolizm için de yapar⁶¹. Ne zaman sembolist oldukları şu cümleleriyle ifade eder:

Bazı kere de duyduklarımızı olduğu gibi yazmaktansa bir misal ile tecessüm ettirmek, hissimizi temsil etmek isteriz mesela güzel bulduğumuz bir şeye güzel demeyiz de onun bütün evsafını bir misal ile zikrederek size güzel buldurmak veya onlarda bulduğumuz mehasini kat kat gizleyerek düşünün düşünün, araya araya size keşfettirmek isteriz. Böyle yapmak bir fikri, bir hissi, bir hayali gözler kamaştıracak bir vuzuh ile yüzünüze çarpmaktan iyi değil midir? Bir manzumeyi okur okumaz şâirin fikrini, hissinin hemen görüp duymakla aynı fikri, aynı hissi, biraz düşünerek, biraz telaş ederek, biraz teheyyüc ederek kendimiz görmek, duymak beyninde bir fark yok mudur? Bence bu farkı inkâr etmek “İnsana bir mahluk-ı mütehasis ve mütefekkir değil, bir mahluk-ı bedahiyedir” demekle birdir. Öyleyse anlatılamayacak şeylerin o yolda yazılması tabii değil midir? Bu söz hiçbir vakit “heyet-i mecmuası insanı düşündüren, heyecan getiren şiir olamaz” mealinde telakki edilmemelidir. Biz öyle tehakkümata kalkışamayız; hususen ki yazdığımız şeyler arasında vazih olanları müphemlerinden daha ziyadedir. Şu mütalaata göre de belki “sembolist” oluruz (Kışan, 2008, s. 565).

Gördüğümüz gibi Süleyman Nesip sembolizmi de dekadanlılığı da aralarındaki farkları kavrayacak kadar iyi bilmektedir. Şimdiye kadar okuduklarımız içinde sembolizm ve dekadanlılık ilişkisini, farklılığını en açık şekilde ifade eden Süleyman Nesip olmuştur. Süleyman Nesip’e göre bazı durumlarda şair, duyduklarını, hissettiklerini olduğu gibi yazmaktansa bir temsil ile anlatmak, okuyucusuna sezdirmek ister. Güzel bir şeyi, bu güzel deyip okuyucunun önüne koymaktansa, vasıflarını bir misal ile anlatıp okuyucuya buldurmak hatta o güzelin kat kat olan güzelliğini okuyucuya adım adım duyurmak ister. Böyle yapmak bir güzelliği açıkça ortaya koymaktan çok daha iyidir. Çünkü Süleyman Nesip insanın düşünen ve hisseden bir varlık olduğuna göre önüne her şeyi açıkça koyup, düşünce alanı vermeyerek insanın aşağılandığını iddia eder. Bu durumda doğrudan anlatılmayacak şeylerin buna uygun olarak yazılması kadar doğal bir şey yoktur. Timsallerle, kat kat gizleyerek okuyucuya sunulan güzellik, hissiyat okuyucuyu bazen heyecanlandırır; bazen telaş ederek şairin ne demek istediğini keşfe yöneltir. Bu yüzden de Süleyman Nesip, kimi zaman dönemin şairlerinin şiir anlayışlarında ‘sembolist’ olduklarının farkındadır.

⁶¹ Süleyman Nesip, “Makale-i Mahsusa İki Söz Daha”, *Servet-i Fünûn*, S.374, 25 Nisan 1314, s.157.

Sembolizm ve dekadanlığı ele aldığı makalesindeki⁶² isabetli açıklamalarına rağmen Süleyman Nesip sembolist ya da dekadandan olduklarını kabul etmez. Mallerme'nin bile sembolizm diye bir akım tanımadığını iddia ettiği bir ortamda nasıl sembolist olabiliriz ki diye sorarak iddiasını delillendirir. Süleyman Nesip'e göre yaptıkları yalnızca teessrlerini ve duygularını olduğu gibi anlatmaktır; başka bir şey değildir.

Dekadanlık tartışmasında bizim için önemli olan yazarlardan biri de Hüseyin Cahit Yalçın'dır. Hüseyin Cahit de arkadaşları gibi neden dekadandan ya da sembolist olmadıklarını açıklama gayretindedir. Bunu yaparken Fransa'daki dekadanlıktan da bahseder. Fransa'daki dekadizmin, realizm akımına karşı bir hareket olarak çıktığını söyler. Her yerde olduğu gibi yeniliğe Fransa'da da sıcak bakılmaz ve kasıtlı olarak bu yeni harekete dekadanalık denir. Hüseyin Cahit sonraları bunun çok fazla ciddiye alındığını bu yüzden de "Dekadanlık" namında bir mektep olduğunun düşünüldüğünü söyler. Çok geçmeden "Dekadan" adıyla Anatole Baju tarafından bir gazete kurulduğunu haber verir. Baju bu gazetede dekadanlığın koşullarını açıklar. Hüseyin Cahit'e göre dekadandanlar hayatı ve kalbi kılı kırk yararcasına tetkik ve tahlil ederler. Böylece her şey hakkında kendilerine mahsus birer fikir edinirler. Ayrıca dekadandanlar bilinen bir akıma dâhil edilmektense yeni bir akım oluşturmayı tercih ederler. Hüseyin Cahit bu anlayışın şahsileşmede ifrata varmasına değinir ve bu ifratın dekadanlığın sonu olduğunu söyler (Yalçın, 1314a, s. 198).

Hüseyin Cahit'e gre⁶³ dekadanalık bir devr-i inhitattır. Bu tabirle kastettiği toplum yapısında, siyasi ve sosyal ortamda meydana gelen bozulmalardır. Hüseyin Cahit toplumu bir uzva benzetir. Bu uzvun hücreleri ise insanlardır. Hücrelerin aynı düzen ve amaç birliği içinde çalışmaları lazım ki uzun sağlıklı kalabilsin. Eğer ki hücreler yani şahıslar bireyselliği aşırıya vardırırsa o zaman bir devr-i inhitat meydana gelir. Hüseyin Cahit 1883 yılında ortaya çıkan dekadanlığın böyle bir devr-i inhitattan doğduğunu iddia eder (Kışan, 2008, s. 377-380).

⁶² Süleyman Nesip, "Makale-i Mahsusa İki Söz Daha", *Servet-i Fünûn*, S. 374, 25 Nisan 1314, s.157.

⁶³ Hüseyin Cahit Yalçın, "On Dokuzuncu Asrın Temylat-ı Ruhiyesi Dekadizm-Sembolizm", S.377, *Servet-i Fünûn*, 15 Mayıs 1314, s.194-198.

Ayrıca bu dekadaniğin realizme karşı ortaya çıktığını da söyler. Başlangıçta bu yenilik taraftarlarını kötülemek için kullanılan dekadani tabiri zamanla edebi bir mektep haline gelmiştir ve 1886 yılından itibaren de yerini sembolizme bırakmıştır. Bütün bu gelişmeleri anlattıktan sonra Hüseyin Cahit, sanatçının özgür olmasını ve duygularını anlatacağı kelimeleri kendi seçmesi gerektiğini vurgular.

Şunu da belirtmemiz gerekir ki dekadani ve Servet-i Fünûn arasında bazı benzerlikler kurulabilir. Ancak unutulmamalı ki Fransa'nın içinde bulunduğu siyasi ve sosyal şartlar ile Osmanlı'nın koşulları birbirinden farklıdır. Ama şu da bir gerçek ki dekadani da Servet-i Fünûncular da içinde bulundukları şartlardan memnun değildirler. Hatta ciddi bir mutsuzluk ve sıkıntı içindeydiler. Bu sıkıntılardan, mutsuzluklardan yakınırırlar, bulundukları ortamdaki kaçmak isterler, intihar bu sanatçılara en yakın ruh halidir. Karamsarlık ve içe kapanma her iki grubun da ortak özelliğidir ve bu durum sanatlarına da yansımıştır (Aydoğan, 1996, s. 214). Eğer bu benzerlikler dolayısıyla dekadani suçlansaydı Servet-i Fünûncular, haklı bir suçlama olabilirdi. Ama Ahmet Mithat ve onun gibi düşünen diğer sanatçılar bunları etrafıca düşünmemişlerdir. Çünkü suçlamaları dildeki 'yozlaşma' ve edebiyatı geriye götürdükleri, milli edebiyat anlayışından uzaklaştıkları yönündedir. Yani o dönem Fransa'da dekadaniğe muhalif kişiler tarafından aşağılama anlamında kullanılan dekadani sözcüğü Ahmet Mithat ve taraftarlarınca da bu anlamda kullanılmıştır.

Dekadani ile ilgili tartışmalar, konumuz dışında kaldığı için yer vermediğimiz makalelerle uzun yıllar tartışılmaya devam eder. Kimi zaman bu tartışmalar edebiyatın dışına çıkıp şahsi bir saldırıya dönüşür; kimi zaman edebiyat çerçevesinde delillendirilerek devam ettirilir. Ama genel anlamda bu tartışma baştan sona aynı minval üzerinde gider. Ahmet Mithat taraftarları Servet-i Fünûncuları anlaşılabilir bir dille yazmakla ve milli olmamakla suçlar; Servet-i Fünûncular ise bu suçlamayı hak etmediklerini kanıtlamaya çalışırlar. Herkes kendince bu tartışmaya deliller sunar. Bu konuya son noktayı koyan hiç şüphesiz bu tartışmadan yıllar yıllar sonra benzeri suçlamalara maruz kalan Ahmet Haşim olmuştur: "Şairin lisanı nesir gibi anlaşılabilir için değil, fakat

duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır” (Ahmet Haşim, 2010, s. 66). İşte Ahmet Haşim farkı budur. Kendisini yanlış bir şey yapmış gibi savunmaz. Aksine inandığı şiir anlayışının doğruluğuna vurgu yapar. Ama şunu da ifade etmeliyiz ki Ahmet Haşim’e bu cesareti veren kendisinden yıllar önce yapılan edebi tartışmalardır.

Dekadanlık tartışmalarını hem Fransız edebiyatında hem Türk edebiyatında ortaya çıkaran en birinci husus dil ve anlatımdaki farklılıklardır. Bu yüzden dekadantik bahsini kapatmadan dil ve anlatım konusuna da değinmekte konu bütünlüğü adına fayda vardır.

Dekadanlar için şiir dilinde, şiirin şekil ve biçiminde sistemli yenilikler yapmıştır, diyemeyiz. Çünkü tabiri caizse kanı deli akan dönemin asi ve isyankâr ruhlu genç şairlerinin her şeyi yakıp yıkma anlayışının ürünü olan dekadantik, bir edebi sistemden ve nazariyeden yoksundur. Şiirin dili konusunda en dikkat çekici yeniliklerini, kullanımdan düşmüş kelimeleri şiir diline kazandırmalarıdır. Eğer bu kelimeler de yeterli gelmezse yeni kelimeler uydurmuşlardır. Bu kelime uydurma işini öyle bir noktaya vardırmışlardır ki şiirleri anlaşılmaz ve okuyucudan kopuk bir hale gelmiştir. Bu yüzden uydurma bir dekadantik sözlüğü bile hazırlamışlardır. Bu sözlük şair Paul Adam tarafından ‘Jacques Plowert’ müstear adıyla uydurma kelimelerin anlamlarını vermek için hazırlanmıştır (Perin, 2011, s. 63). Şiir dilindeki bu radikal değişimlerinden dolayı yaşadıkları devirde ağır eleştirilere uğramışlardır. Hatta kendilerine dekadantik ismi de bu yüzden verilmiştir. Şiiri geriye götürdükleri iddia edilmiştir.

Şiir dilinde bir takım değişiklikler yapmalarına rağmen, şekil açısından şiire ciddi bir yenilik getirmemişlerdir. Eski şiir şekillerini aşağı yukarı takip edip yeni şiirler yazmaya çalışmışlardır. Başarılı olup olmadıkları dönemlerinde hatta sonrasında da çok tartışılan dekadantikler, sembolizmin önünü açmaları açısından önemlidir. Ayrıca şunu da belirtmeliyiz ki şiirde yaptıkları radikal değişimlerin ünü kıtaları aşmış, farklı ulusların edebiyatların da bile konuşulmuştur. Şüphesiz bunun en iyi örneklerinden biri de edebiyatımızdaki dekadantik tartışmasıdır.

Dekadanlar özellikle dile getirdikleri yeni kelimeler yüzünden eleştirilmişlerdir. Bizim edebiyatımızda bu konuda görüş belirten sanatçılardan biri Cenap Şahabettin'dir. Cenap Şahabettin, şiire yeni kelimeler, tabirler getirilmesini olumsuz bir durum olarak görmez⁶⁴. Aksine şair duygularını ifade edemiyorsa yeni kelimeler kullanması şiir için de okuyucu için de bir zenginliktir.

Yazarın heyecanını, okuyucunun ruhuna götürmesi için yeni tabirler kullanması, yeri geldiğinde dilbilgisi kurallarını yerle bir etmesi Cenap Şahabettin için şarttır. Böyle bir durumda da alışılmışın dışında olan bu tabirlere bakıp bunlarda nerden çıktı, böyle şey mi olurmuş demek yerine muharririn ne demek istediğine kulak vermemiz gerekir.

Bir muharrir düşünün, der Cenap Şahabettin⁶⁵. Bu muharrir ki aklında, kalbinde okuyucuya ulaştırmak istediği çok güzel duygular var. Bütün dilbilgisi ve sözlük bilgisini toplayarak yazmaya başlıyor. Yazıyor, yazıyor ama ortaya çıkan esere baktığında, Cenap Şahabettin'in ifadesiyle: "...ruhunun bir aynasını bulacaktı, şimdi ise ancak bir parçasını bulabiliyor; bu karaladığı şey o kadar kizb-i belîğ olmuş ki yazanı bile ikna edemiyor" (Bayık, 2000, s. 76). Yani Cenap Şahabettin, diyor ki her şey kurallardan ibaret değildir. Sanatçı özgür olmalı, içinden geldiği gibi yazabilmelidir. Zorunlu dilbilgisi kuralları, sınırlı kelime alanına mecbur edilen şair, içindeki fırtınaları anlatamaz. Yazdıklarıyla değil okuyucuya ulaşmak, kendi derinliklerine bile ulaşamaz. Bunun için önceliğimiz kurallar değil; sanatçının hisleri, hayalleri, duyguları olmalıdır. Dolayısıyla bir edebî eser ortaya koyan kişinin kendisini en iyi şekilde ifade etmesi gerekir. Bunun nasıl olacağını ise Cenap Şahabettin şöyle anlatır:

O zaman o adam kavâid-i sarfiyye dershanesinin hava-yı mahsurundan başka bir şey teneffüs ediyor; nahvin nezâket-i sâl-dîdesine riâyet lüzumunu unutuyor. Bütün maarif-i kamûsiyyesini zihninde topluyor; bütün anâsır-ı lisâniyyeye karşı bir mücâdele-i meftûrâneye başlayarak kelimeleri eğiyor, büküyor; ta'birât-ı mitraka-i kalem altında eziyor; üslûb-ı ma'rûfun erkân-ı maddiyesini haddâd-ı mütehevvir gibi hırpalıyor, enkaz-ı ifâdâta yeni bir şekl-i beyaz vermeğe çalışıyor. Bu esnada o kalemden nadide kelimeler, nâşinîde terkîbler, yeni cümleler, a'sabi bir numune-i lisan... edebi bir şey çıkıyor. Orada yazanın hiss ve fikrine muvaffak bir şekl-i matbû' olmak için arıtılmış yoğurulmuş ta'bîrler... Bir hayal ve ma'nayı anlatmak için şimdiye

⁶⁴ Cenap Şahabettin, "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S.344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s.82-85.

⁶⁵ Cenap Şahabettin, "Yeni Ta'birât", *Servet-i Fünûn*, S. 331, 3 Temmuz 1313, s.290-292.

kadar yan yana gelmemiş iki eski kelimedenden yapılmış bir vâsf-ı terkibi...
Muharririn heyecanını ruh-ı kariinine götürebilecek yeni, eski ne mevcutsa
hepsi var... (Bayık, 2000, s. 76-77).

Böylesi bir şairin yazdıklarını okuyup da onu eleştirenler Cenap Şahabettin'e göre edebiyatın bugünkü gelişiminden hoşnut olmamayı kendisine meslek edinmiş kimselerdir. Yani Cenap Şahabettin yenilikler konusundaki eleştirileri art niyetli bulur. Çünkü esas olan sanatçının ne dediğidir, nasıl dediği değildir. Bir şair, duygularını ifade etmek için yeri gelir gramer kurallarına savaş açar; yeri gelir sözcükleri eğip büker ama en sonunda meramını istediği gibi ifade eder. Bizlere de o meramı anlamak değil; önce duymak, hissetmek düşer. Anlam bütün bunlardan sonra zaten gelecektir. Mevcut kelimelerle, kurallarla, geleneklerle uğraşan hatta savaştan sanatçı bir de bizler tarafından sınırlandırılmamalıdır. Sanatçının ruhu ve kalemi özgür bırakılmalı ve yeniliklere açık olunmalıdır. Bütün bunlar Cenap Şahabettin'in yenilikler karşısındaki tavrını belirler. Her türlü yeniliğe açık olmak, sanatçıyı kısıtlamamak ve hayalleri, duyguları en iyi şekilde ifade etmek Cenap Şahabettin'in edebiyatta önem verdiği konulardan olmuştur.

3. BÖLÜM: SEMBOLİZM AKIMI

Tezin üçüncü ana başlığı sembolizm konusunu ele alır. Altı alt başlıktan oluşan bu bölümde ilk önce sembolizm kavramını açıklayıp sembolizm akımının ortaya çıkışı, özellikleri ve sona ermesine değindik. Sembolizm akımının tarihçesinden bahsettikten sonra bu akımı ortaya çıkaran ve besleyen düşünce kaynaklarını ele aldık. Sonrasında sembolizm akımının Batı edebiyatındaki ve Türk edebiyatındaki temsilcilerini, sanat anlayışlarını inceledik. Sembol kavramını önce edebiyattan ayrı değerlendirdik; benzer ve yakın anlamlı kavramlarla karşılaştırıp gerçek manada sembol ne anlama gelir, onu açıkladık. Edebiyat ve sembol ilişkisi üzerinde de durduk. Böylece bir devri etkisi altına alan sembolizm akımının edebiyatla ilişkisini aydınlığa kavuşturduk. Son olarak sembolizm akımının en önemli unsurları olan gerçek-hayal ilişkisini, musiki-edebiyat ilişkisini irdeledik. Sembolizmin dil ve anlatım özelliklerine de değinip üçüncü bölümü, dolayısıyla da tezi sona erdirdik.

3.1. SEMBOLİZM AKIMI KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI

Sembolizm akımı 19. yüzyılın son çeyreğinde özellikle 1885-1902 yılları arası Fransa'da en parlak dönemini yaşamış bir edebi akımdır. Sembolizm akımı, realizm ve parnas şiirin aşırı gerçekçiliğine, aklın her şeyin önünde tutulmasına karşı ortaya çıkmıştır. "Sanat, sanat içindir" anlayışı en temel çıkış noktaları olmuştur. Klasisizm akımının, aklı her şeyin önüne koyması, eserde en önemli unsur olarak aklın rehberliğini ve kontrolünü görmesi yani aşırı akılcılığı nasıl ki romantizm akımının ortaya çıkmasına sebep oldu; realizm ve parnas şiir akımlarının aşırı gerçekçiliği, sembolizmin karşı çıkış noktasını oluşturmuştur. Sembolizm, rüya ve sırları hayattan çıkaran pozitivizme, varlık ve tabiatta sadece yüzeysel görünüşe önem veren, dış gerçekçiliği gören natüralizm, realizm ve parnas şiir akımlarına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sembolizme göre şiir, gerçeklik ile bütün bağların kesildiği noktada başlar ve sonsuzluğa doğru gelişir. Sembolizm, görülebilen gerçeklerin arkasında başka gerçeklerin bulunduğu inanan; bu gerçeklere farklı bir yaklaşımla ulaşılabileceğini

savunan, en önemlisi de sezgisel yaklaşımların gerekliliğine inanan bir akımdır. Ayrıca materyalizmle beslenen ve insanı makineleştiren realizm, parnas şiir akımı ve natüralizm akımlarına karşı çıkmıştır (Kefeli, 2009, s. 57).

Klâsik şairler için şiir, aklın ve mantığın çerçevesinde, bazı mevzuları manzum olarak, temiz bir üslupla ifade etmektir. Romantiklere göre şiir, heyecanlarımızı ve hayallerimizi süsleyen imajların ifadesinden başka bir şey değildir. Parnasyenler ise şiiri, güzelliğin, şeklin bir anlamda nesnel bir ifadesi olarak kabul ediyorlardı. Ama sembolist şairler, şiir hakkındaki bu düşüncelerin hiç birini gerçek şiir tanımına uygun bulmadılar. Çünkü sembolistlere göre duyguları, heyecanları, hayalleri anlatmak için nazım şart değildir, bunlar nesirle de anlatılabilir. İnsan da öyle mübhem, esrarlı, uçucu ve bilinmez heyecanlar vardır ki bunları klâsikler veya romantikler gibi uzun uzadıya anlatmak elden kaçırmak olur. Hem bu mübhem, kapalı, muğlak duyguları parnasyenlerin yaptığı gibi en açık en anlaşılır bir şekilde ifade etmek de gülünç olur. O zaman bu mübhem ve muğlak duyguların kendisine göre bir dili olmalıdır. Nasıl ki bir güzel kokuyu, bir kelimeler anlatmak mümkün değildir; aynı şekilde kalbimizin en ücra köşelerindeki sesler de kelimelerle değil; bir musiki belki bir harmoni ile ifade etmek gerekir (Perin, 1948, s. 174). Sembolistler işte kelimelerle böyle bir harmoni yaratmak için ortaya çıkmışlardır. Sembolizmde duyguların ifadesi değil hissedilmesi gerek anlayışı da bu armoni ve musiki amacına dayanır.

Paul Valery *Cahiers* (1894, *Defterler*) adlı eserinde sembolizmi, sembol kelimesinin bir anlamı olduğunu düşünen gençlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir akım olarak tanımlar. Sembol kelimesini etimolojik olarak incelediğimizde bu düşüncenin ne kadar doğru olduğunu görürüz. Çünkü sembol, Yunancada ev sahibi tarafından ikiye bölünerek misafire sunulan ve iki kişi ya da iki aileyi birleştiren çubuk anlamında kullanılır. Ortaçağ'da ise sembolün anlamı dinidir. Bu anlamda sembol, ilahi bir pınardan kaynaklanır ve insan zekâsının ihtiyaçlarına cevap verir. Ortaçağ'dan sonra sembol kelimesi, dini anlamından uzaklaşır ve sanatçılar tarafından pagan mitolojisine uyarlanır ve tabiat, Tanrıyı gösteren semboller bütünü olarak kabul edilir. 1885'lerden sonra sembolizm akımıyla beraber sembol kelimesi tekrar tanımlanmıştır. Remy

de Gourmont sembol kelimesinin muhtelif tanımlarını derleyerek genel bir tanıma ulaşır. Buna göre sembol, edebiyatta ferdiyetçilik, sanatta hürriyet, yeni, yabancı ve tuhaf olan her şeye meyil, idealizm, sosyal içerikli konuları hor görme, natüralizme tepki ve serbest mısra şeklinde tanımlanır (Kefeli, 2009, s. 57-58).

Sembolistlerin en önemli gücü düş ve yaratıcılıktır. Bu yaratıcılık kimi zaman radikal boyutlara varmıştır. Çünkü bu şairler kimi zaman topluma uymayan, topluma karşı yıkıcı bir anlayışın izlerini taşıyorlardı. Bu açıdan anarşik bireycilikler topluluğu denilebilir. Bu küçük, yapay şairler topluluğu özgünlüklerini aşırıya vardıran, kimi zaman da skandallara dönüşecek kadar ileriye giden tuhaf kişilerden oluşuyordu (Cassou, 2006, s. 8). Bu nedenle sembolizm akımının doğru anlaşılabilmesi için şairlerin kişisel özgünlükleri üzerinde de durulmalıdır.

Sembolistlere dair bilememiz gereken önemli konulardan biri de evrenselliğe olan inançlarıdır. Şöyle ki 1870 yenilgisi sonrasında Fransa içine kapanır. Evrensellik tehlikeli bir şey olarak görülür. Dışarıdan gelen her şeye, felsefeye, sanata, edebiyata kuşkuyla bakarlar. Ama genç nesil yabancı fikir adamlarını, düşünürlerini, sanatçıları merak eder ve onlara sırt çevirmeyi doğru bulmaz. Bu düşünceden hareketle de Alman romantiklerinin, Edgar Allan Poe'yu, İngiliz ve Rus romancıları; Hegel, Schopenhauer gibi düşünürleri okurlar ve onların fikirlerinden yararlanırlar. Remy de Gourmont bütün dünya ile fikir alışverişinde bulunmasını savunur. Andre Gide'nin her yazarın bir yabancı eseri tercüme ederek kendi edebiyatını zenginleştirmesi, fikrini benimseyen Fransız edebiyatının genç sanatçıları bu yolda yürürler. Böylece milli edebiyatları yabancı tesirlere açma Fransız sembolistleri ile başlar (Kefeli, 2009, s. 62-63). Sembolizmin Fransız edebiyatında zirveye ulaştığı yıllarda bu akımı destekleyen dergilerin, yabancı edebiyatlara ait makalelere bolca yer verdiği görülür.

Sonuç olarak sembolistler farklı bir şiir ve sanat anlayışı ortaya koyarlar. Bu anlayışa göre şiir, tek bir anlamı ifade etmez. Her okuyucu okuduğu şiirden değişik anlamlar, izlenimler elde etmelidir. Bu noktada sinestezi kavramına da değinmek gerekir. Tabiatı beş duyu ile algılama fikri sembolizmin önem verdiği

konular arasındadır. Örneğin bazı musiki eserlerini dinlerken gözümüzün önünde muhteşem tabiat tabloları canlanabilir. Ya da bazı kokular bizi değişik âlemlere götürürler. Bu bakış açısına göre kulak görür; göz işitir; burun hayal kurar. Psikolojide buna sinestezi denir (Kefeli, 2009, s. 60-61). Sembolizmin amacı da bütün bunların yardımıyla okuyucuda duyuş zenginliği oluşturmaktır.

Sembolizm akımı ile bizim edebiyatımız da yakından ilgilenmiştir. Bu konuda ilk yazılar *Servet-i Fünûn* dergisinde görülür. Dönemin edebiyatçıları ilgi ve alakalarına, idrak seviyelerine göre sembolizm akımını okuyucularına duyurmaya çalışmışlardır. Bu konuda önemli yazıları bulunan edebiyatçıların başında Hüseyin Cahit gelir.

Hüseyin Cahit, Fransız edebiyatını, akımları, sanatçıları tanıttığı yazılarında⁶⁶ farklı edebiyatlardan etkilenmenin olağan bir durum olduğu savıyla başlar. Hüseyin Cahit'e göre diplomatlar Avrupa'yı istediği kadar hükümetlere, milletlere ayırsınlar. Âlimin memleketi olmadığı gibi edebiyatın da sınırları olamaz. Fransa'da yaşayan bir şair Almanya'da da, İngiltere'de de aynı ehemmiyetle okunuyorsa edebiyatlara sınır çizilemez. Önemli olan bu etkilenmelerin ucuz birer taklit olarak kalmasının önünü almaktır.

Hüseyin Cahit bizim de dünya edebiyatlarının gelişimine dâhil olduğumuzu, bu yüzden bütün edebiyatlar olmasa bile hiç olmazsa bir yabancı edebiyatın gelişimini baştan sona takip ederek, edebiyat dünyasındaki yeniliklerden haberdar olmamız gerektiğine inanır. Hatta bunun elzem, hayat-i bir şart olacak kadar önemli bir mevzu olduğunu da iddia eder⁶⁷ (Yalçın, 1317b, s. 292-293). Bu düşüncesinden dolayı *Servet-i Fünûn* dergisinde Fransız edebiyatını tanıtan pek çok makale kaleme alır. Parnas şiir akımı, dekadizm, sembolizm, realizm gibi Fransız edebiyatının önemli akımları Hüseyin Cahit'in makalelerinde

⁶⁶ Hüseyin Cahit Yalçın, "Asrın Temâyülât-i Ruhiyesi-Dekadizm-Sembolizm", *Servet-i Fünûn*, S.377, s.194-198; "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S.542, s.346-349; "Sembolistlerin Gösterdikleri Teceddüd", *Servet-i Fünûn*, S.541, s.326-330; "Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları", *Servet-i Fünûn*, S.540, s.309-312; "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S.539, s.292-298.

⁶⁷ Hüseyin Cahit Yalçın, "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S.539, s.292-298.

bahsettiği konular arasındadır⁶⁸. Bu makaleleri kimiz zaman bir yazı dizisi şeklinde olmuştur, parnas şairleri anlattığı yazı dizisinde olduğu gibi; kimi zaman da bir edebi akımın farklı yönleri konu alan yazılar yazmıştır, sembolizm akımıyla ilgili yazıları buna örnektir.

Sembolizm konusunda kalem oynatan diğer yazarlardan farklı olarak Hüseyin Cahit bu akımı açıklarken sistemli bir yol seçmiştir. *Servet-i Fünûn* dergisinde bir yazı dizisi olarak sembolizmi ele alan yazar, öncelikle sembolizm ne olduğundan bahseder, sonrasında ise sembol kavramından, tarihi gelişiminden yani sembolün doğasından söz eder. Ardından sembolizm akımına ve bu akıma mensup sanatçılara dair daha ayrıntılı bilgiler verir. Hüseyin Cahit her edebiyatın, edebi akımın ve oluşumunun o ülkenin ve insanların ahlak ve adetlerinde aranması gerektiğini söyler. Dolayısıyla kendisi de sembolizm akımından ve dekadandan bahsederken Fransız edebiyatının ve Fransızların özelliklerini göz önünde bulundurur. Öncelikli olarak ele aldığı konu 1789 Fransız İhtilalinin etkileridir. Hüseyin Cahit'e göre bu ihtilal sonrası Fransa'da geçmiş ile günümüz arasında büyük bir uçurum oluşmuştur. İhtilalin, edebi ortama etkisini Hüseyin Cahit şu sözleriyle ifade eder:

Bir devrin vakıa-ı azamiyesi, merakiz-i cereyanına uğrayan her şeye vasi ve kati bir tesir ihra eder. Bunun için o esnada heyet-i ictimaiyenin tahavvülü edebiyatın da revişini tebdil etmiştir. Racine ve Voltaire mukallidlerinin tiyatroyu, şiiri, romanı düşürdükleri dereke-i sefileden kurtarıp çıkarmak için siyasette olduğu kadar edebiyatta da kat'i bir teşebbüs lüzumu tebeyyün eylemiştir. Heyet-i ictimaiyenin bu tahavvülü birçok kahramane muharebelerin, vakıa ırkların ihtilali neticesi olarak bir takım yeni ruhlar vücut bulmuştu. Bunlar tebliğ-i hissiyat için yeni bir lisana ihtiyaç duydular. Çünkü on sekizinci asrın nâzik, naif salon edebiyatı bunlara kifayet edemiyordu. 1789 facialarının tesiri altınca kuvvet bulan o faal asar-ı hayatın yetiştirdiği amade-i savlet, ateşin fikirler için yeni vasi ufuklar iktiza ediyordu (Yalçın, 1314a, s. 194).

Fransa'daki bu değişimler sonrası klâsik akıma bir baş kaldırı olur. Hüseyin Cahit, klâsik akıma tepki olarak önce romantizm akımının doğduğunu ardından bu akıma da tepki olarak romanda realizm, şiirde ise parnas şiir akımının ortaya

⁶⁸ Hüseyin Cahit Yalçın, "Asrın Temâyülât-i Ruhiyesi-Dekadizm-Sembolizm", S. 377, s. 194-198; "Sembolist Şairler", S. 542, s. 346-349; "Sembolistlerin Gösterdikleri Teceddüd", S. 541, s. 326-330; "Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları", S. 540, s.309-312; "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", S.539, s. 292-298; "Parnas Şairler I", S. 545, s. 395-398; "Parnas Şairler II", S. 546, s. 6-10; "Parnas Şairler III", S. 547, S. 39-44; "Parnas Şairler IV", S. 548, s. 58-61.

çıkmasından bahseder⁶⁹. Burada önemli olan husus, Hüseyin Cahit'in bir edebî akımın ortaya çıkışını devrin siyasi ve sosyal şartlarından ayrı düşünmeyişiştir. Fransız İhtilali, Fransa'nın siyasi ve toplumsal hayatını etkilediği gibi edebî ortamını da etkilemiştir. Hüseyin Cahit de bu etkileşimin farkındadır. Bu yüzden nazik, kırılgan ve salon edebiyat olarak nitelendirdiği klasizmin, değişen siyasi koşullara uygun olmadığını söylemiştir. Buna bağlı olarak Fransız edebiyatçıları Racine ve Voltaire gibilerin edebiyatı düşürdüğü yerden kaldırıp çıkaracak bir edebî teşebbüs meydana gelmiştir. Bunun sonucunda da 1789 facialarını anlatacak her lisana, her duyguya uygun romantizm akımının ortaya çıktığını Hüseyin Cahit okuyucularıyla paylaşır.

Romantizm akımının meydana getirdiği aşırı duygusallık, akla uymayan tesadüfler realizm akımını meydana getirir. Ama realizm akımı da gerçeklik duygusunda aşırıya kaçır ve akımın gerçeklik karşısındaki katı tutumu yani katı bir determinizm insan duygularını etkiler. İnsan bunca gerçeklik ve determinist ölçüler karşısında kendisini bir hiç olarak hisseder. Çünkü hiçbir şeyin sonucunu değiştiremeyeceği duygusuna kapılır. Hüseyin Cahit'e göre bu duygu insanı melal ve hüzne götürür.

Realizmin sanatçıları üzerindeki etkilerinden hareketle Hüseyin Cahit, sembolizm ve dekadanzlığı ortaya çıkışını ele alır⁷⁰. Sanatçı yazdıklarının okuyucuları üzerinde nasıl tesir edeceğini önemsememeye başlar. Hüseyin Cahit bu durumu şu şekilde ifade eder:

Sanatkârlar bu yalnızlıklarını hissederek eserlerinin filhâl hâsıl edeceği tesirden artık endişe etmezler. İnceleşmiş fikirlerinin, rakik cümlelerinin akılsız, kaba, anif telakki ettikleri halk üzerinde ne tesir hâsıl edeceğini düşünmezler bile. Muharrirliğin gayesi isar-ı müstakbelenin arâ-yı umumiyesi önünde daimi bir namzet-i safvetini muhafaza etmeyi düşünmek midir? Yakında bir zaman gelecek ki insanların hatıraları artık bu kadar kitapların isimlerini ihata edemeyecek. İştihar-ı ebedi hülyalarıyla muharrir kendi tahayyülat-ı samimiyesinden kâmilten veya kısmen niçin feragat etmeli. İsteddiği gibi yazar, kendisini isteyenler okur. Bu kifayet etmez mi? En samimi, en hususi, en şahsi bir parçayı başkaları için neden feda etmeli? (Yalçın, 1314a, s. 197).

⁶⁹ Hüseyin Cahit Yalçın, "Asrın Temâyülât-i Ruhiyesi-Dekadizm-Sembolizm", *Servet-i Fünun*, S.377, 21 Mayıs 1314, s.194-198.

⁷⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, "Asrın Temâyülât-i Ruhiyesi-Dekadizm-Sembolizm", *Servet-i Fünun*, S.377, 21 Mayıs 1314, s.194-198.

Hüseyin Cahit, edebi anlayıştaki bu dönüşümü devrin dekadaniist haliyle ifade eder. Hatta bir “devr-i inhitat” olarak görür. Bu ifadeyle şunu kast eder Hüseyin Cahit: “inhitab tabiriyle hayat-ı müşterekenin amal ve mesaisine gayr-i salih bir takım insanlar yetiştiren bir heyet-i ictimaiye kast olunur”(Yalçın, 1314a, s. 198).

Buraya kadar olan bölümde Hüseyin Cahit, sembolizmden önceki edebî akımların gelişimini adeta özetler. Fransız İhtilali sonrası ortaya çıkan romantizm akımı, onun aşırı duygusallığını gerçekçi bir düzleme taşımak için meydana gelen realizm ve parnas şiir akımları, insanın determinist gerçeklik karşısında çaresiz kalması ve aşırı gerçekçiliğe bir başkaldırışı dekadizm gibi edebî hareketlerden bahsettikten sonra sembolizm akımının gelişimini anlatmaya başlar. Bu durum Hüseyin Cahit’in ne kadar sistemli bir eleştirmen olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Hüseyin Cahit 1886 senesinde ise sembolistlerin ortaya çıktığını haber verir⁷¹. Sembolistler, realizm akımına muhalif olarak ortaya çıkar. Ama Hüseyin Cahit’e göre sembolistler uydurma şeylerle zihinleri doldurmuşlardır. Ayrıca:

Herkesin kendi şahsiyetine göre yazı yazmasını garabetperestlik ile tefsir ederek hissiyat-ı nadireyi gayr-ı müstamel eşkâl ile ifadeye kalkıştılar. Hadd-i zatında pek güzel birer alet olan evzan ve kavafe-i cedideyi suistimal eylediler. Bunların eserleri altınlar, kıymetli taşlar, kâşaneler, kraliçelerle malâmâldir. Heyet-i hazıra-i medeniye kendilerine o kadar fena görünür ki ıslah için hatta tahrip için bile onu öğrenmek istemezler. Hayallerinde, kendi âlemlerinde yaşarlar. Esasen fikirlerinde hiss-i dindarane mündemiçtir (Yalçın, 1314a, s. 198).

İfadelerinden de anladığımız gibi Hüseyin Cahit, sembolistleri eleştirir. İfade tarzlarını ve realizmden uzaklaşmalarını tasvip etmez. Çünkü sembolistler kelimelerin kıymetli bir hazine olmasını, kelimelerde renk ve koku aramaya kadar vardırırmışlardır. Bu yüzden de eserleri zamanla değersizleşmiş ve yerini natüralizme bırakmıştır. Sembolistlerden geriye sadece Mallerme kalmıştır. Hatta sembolizm akımı ortaya koyan, öncülük edenler bile akımdan kendilerini çekmişlerdir. Hüseyin Cahit, sembolist şairleri eleştirdiği en temel nokta bütün şiir kurallarını yıkmalarıdır. Oysa Hüseyin Cahit’e göre kafiye de vezin de pek güzel şiir aletleridir.

⁷¹ Hüseyin Cahit Yalçın, “Asrın Temâyülât-i Ruhiyesi-Dekadizm-Sembolizm”, *Servet-i Fünun*, S. 377, 21 Mayıs 1314, s.194-198.

Hüseyin Cahit, sembolistleri her zaman her koşulda eleştirmemiştir. Kimi zaman sembolist şairleri savunmuştur. Mesela sembolist akımın öncüsü kabul edilebilecek şairler, muhalifler tarafından başlangıçta Fransız olmamakla suçlanır. Yani milli anlayıştan uzak bir şiir, denilmek istenir. Rodenbach ve Verhaeren Belçikalı yani Flaman'dır; S. Merrill ve Viélé Griffin, Anglosakson; Jean Moreas, Yunanlıdır. Hüseyin Cahit de bu şairler üzerindeki İngiliz ve Alman şiiri tesirini kabul ve itiraf eder. Ama dikkati çektiği nokta bu kişilerin sembolist anlayışlarına üstat olarak Fransız şiirinin önemli isimlerini seçmeleridir. Oysa Hüseyin Cahit'e göre klasizmin Racine, Corneille gibi isimlerini de kendilerine önder olarak kabul edebilirlerdi. Çünkü bu şairlerin de şiirlerinde sembolist unsurlar vardı. Ayrıca sadece klasizm de değil; sembolistlerin romantizm ile de yakın ilişkileri vardır. Hüseyin Cahit özellikle sembolizm ve romantizm arasındaki yakın ilişki üzerinde durur. Dolayısıyla sembolistler, muhaliflerin yersiz-yurtsuz, yabancı gibi eleştirilerini hak etmezler.

Sembolistlerin şiir anlayışını Hüseyin Cahit şu şekilde ifade eder: "Şiirin vazifesi bir takım eşkâl-i muayyeneyi kemal-i sıhhat ile irae ve ifade etmekten ibaret değildir; şiir ruh-ı eşyâyı ihyâ edecektir" (Yalçın, 1317b, s. 295). Burada Hüseyin Cahit bir anlamda parnasyenleri gerçekçiliğine karşı çıkar. Şiirin görevi yalnızca belirli şekilleri, en gerçek, en doğru şekilde ifade etmekten ibaret değildir. Hüseyin Cahit'e göre şiir, eşyanın yani maddenin ruhunu da ihyâ etmelidir. Buna göre parnas şairlerin ve sembolist şairlerin şiirleri arasındaki farkı Hüseyin Cahit şu karşılaştırmasıyla açıklamaya çalışır:

Bir manzara-i sahraie karşısında bulunan parnas şairi gözünün gördüğü şeyleri mümkün olduğu kadar doğru tabirlerle, mümkün olduğu kadar vazih olarak tebliğ ve eda etmeye çalışır. Bir sembolist şair ise zavahir-i mahsusa altında onların esrar alûd hallerini keşfederek, bu manzara-i sahraiyenin kendi ruhuyla olan tevafuk ve münasebetini tercüme edecektir, çünkü doğrusu aranırsa ruh-ı eşya şairin kendi ruhudur (Yalçın, 1317b, s. 295).

Hüseyin Cahit bu alıntıdaki karşılaştırmada aynı manzaranın karşısına bir parnas şair bir de sembolist şair koyar. Parnas şairin gözünün gördüğü her şeyi en gerçek, en doğru şekilde anlatma derdine düştüğünü söyler. Bu da onu şair değil, belki bir yazar yapar. Çünkü gördüğü manzarayı hem en doğru şekilde tarif ediyor; hem de bunu anlaşılır bir şekilde yapıyor. Peki, o zaman şairlik

bunun neresinde? Hüseyin Cahit'e göre bu şairlik değildir. Sembolist şair ise eşya ve ruh arasında ilişki kurar. Gördüğü manzaranın, kendi ruhunda hissettirdiklerini ifade etmeye uğraşır. Hüseyin Cahit'e göre bu çaba, doğru olan davranıştır. Çünkü şair, manzaraya bakmaya başladıktan sonra eşyanın ruhu artık onun kendi ruhu olur.

Sembolizm akımından bahsederken, Hüseyin Cahit'in sembolistler ve ruh ilişkisi üzerinde sıklıkla durduğunu görürüz. Sembolistler şiire ruhlarını katarlar. Esas önemlisi kattıkları bu ruhu okuyucunun bulmasını da istemezler. Aksine her okuyucunun şiirde, şaire ait duyguları ve ruhu değil de kendi ruhlarını, duygularını bulmalarını isterler. Bu yüzden de şiirlerinde yer verdikleri her varlığa önce ruh ve duygu olarak bakarlar.

Hüseyin Cahit, sembolizmden bahsettiği makalesinde⁷² bu akımın önemli şairlerinin de görüşlerine yer verir. Bunlardan ilki Mallerme'nin görüşleridir:

Şiir icad etmekten ibarettir, mevcudiyet-i beşeriyeden öyle haller, o kadar mutlak bir safiyete malik lem'alar olmalı ki bunlar güzel teganni edilince, meydana güzel çıkarılınca insanın hakikaten cevahirini teşkil ederler. Nerede bir sembol, bir timsal var ise orada 'icad' vardır. Ve şiir lafzı ancak bu makamdan isti'amel olunursa manidardır.[...] Parnas mesleğine mensup bir şair gördüğü şeyin bütün o saf mümeyyizesini gösterince işi nihayet bulmuştur. O bu şeyi kopya eder. Fakat bir sembolist eşyayı böyle doğrudan doğruya ifade etmez. O kendi kendisini anlatmaya başlayarak eşya-yı hariciyi fikre telkin eder (Yalçın, 1317b, s. 295).

Görüldüğü gibi Hüseyin Cahit, sembolizmi ana kaynaklarından takip eder ve okuyucusuna aktarır. Yine Mallerme'nin bir sözünü daha vererek yazısına devam eder:

Bir şeyin ismini söylemek şiirin vereceği hazzın dörtte üçünü imha etmek demektir. Çünkü bu haz yavaş yavaş keşfetmek saadetinden ibarettir. Bunu fikre telkin etmek, işte hülya! (Yalçın, 1317b, s. 295).

Alıntılardan da anlaşıldığı kadarıyla Hüseyin Cahit, sembolizm ve parnas şiir akımı arasında iki temel farktan bahseder. Birincisi parnasların maddi dünyayı, olduğu gibi gösterilmesi gereken yüce bir yere koymaları ve buna çok önem

⁷² Hüseyin Cahit Yalçın, "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünun*, S. 539, 28 Haziran 1317, s.295.

vermeleridir. Sembolistlerin ise maddi dünyayı varlığımız ve benliğimizle olan ilişki çerçevesinde ele alıp, aradaki ilişkiyi şiirlerine yansıtmalarıdır.

İkinci önemli fark ise parnas anlayışta şiir, bir heykeltıraşlık olarak görülüyordu ve sanatta şekle önem veriliyordu. Oysa sembolistlerde şiir, bir tabiat musikisi olarak kabul ediliyor ve beşerin ruhunun en mübhem, en gizli sırlarını ortaya çıkarmaya çalışıyorlar. Bunu Hüseyin Cahit şu cümleleriyle ifade eder:

Sembolistler şiire bir tabiat-ı musikiye veriyorlar. Sanayi-i nefise arasında musiki ruh-ı beşerde en mübhem ve en derin olan şeyleri en iyi ifade eder. İşte sembolist şiirde bu malikâneye yerleşir, musikinin vesait ve tesirâtını istiare eder. İnsan bir şey telkin etmek, piş-i hayalde bir şey ihya eylemek isterse kelimeleri yalnız bir takım işaret-ı mantıkiye olmak üzere değil, bir takım esvat ve elham olmak itibarıyla de isti'amel eder (Yalçın, 1317b, s. 298).

Hüseyin Cahit, musikinin sembolistler için önemini bu satırlarıyla vurgular. Sembolistlerin, musikiye önem vermesinin sebebinin de insan ruhunun en gizli duygularını bütün diğer sanatlardan daha iyi ifade etmesidir.

Sembolizm akımın tarihçesinden, ortaya çıkış koşullarından bahsettikten sonra bu akımın özelliklerinden de bahsetmeliyiz. Böylece edebiyatta özellikle de şiir alanında nasıl bir yol izlediklerini daha açık bir şekilde ortaya koyabiliriz. Pek çok akım kitabında, sembolizmin özellikleri hemen hemen aynı maddelerle ifade edilmiştir. Biz de onlardan derlediğimiz cümlelerle kısaca sembolizmin önemli özelliklerine değineceğiz.

Sembolistler sanat, sanat içindir; prensibinden hareketle ortaya çıkmışlardır.

Akıma ismini veren sembol, sembolistlere göre bir sentezdir. Yani maddelerin dış görüntüsünün arkasında yatan gerçeği bulmak için değişik duyumlara, sezgiye ve eleştirci bir anlayışa dayanmak suretiyle yapılan bir sentezdir.

Şiir, belirsiz ve örtülü bir biçimde söylenmelidir. Önemli olan şairin ne söylediği değil, okuyucusuna ne duyurabildiğidir.

Şiirin ve şairin özgürlüğünü kısıtlayan şekilcilikten kaçınmışlardır. Tek heceli mısralardan, serbest nazımdan yararlanmışlardır.

Şiirin amacı, okuyucunun ruhuna ve sezgilerine seslenmek olduğu için şiir dilinde radikal değişiklikler yapmışlardır. Çünkü ancak ve ancak şiir dili müzikaliteyi yakalayınca okuyucunun ruhuna ve sezgilerine seslenebileceğine inanmışlardır.

Parnas şairlerin aşırı açıklığını ve gerçeklik anlayışını şiirden kaldırdılar. Çünkü sembolistlere göre açıklık, şiirin duyuş zenginliğini yok eder. Ayrıca şiirde açıklık, hayali belirli kalıplara sokar, bu da şiirin anlamını ve okuyucunun hülyalarını sınırlandırır.

Sembolistler varlıklar arası ilişkilere ve benzerliklere önem vermişlerdir. Yani evrendeki her şeyin bir bütün olduğuna, bu bütünlük içinde varlık veya madde-ruh arasında benzerlikler ve ilişkiler ağı bulunduğu inanırlar. Şiirin de bu benzerlikleri sembolik olarak ifade etmesi gerektiğine iddia ederler.

Sembolistlere göre, şiir gerçeği anlatmak için bir araç değildir. Gerçeğin bizde uyandırdığı, bıraktığı izlenimleri ve tabiatla insan arasındaki gizli ilişkileri vermelidir.

Her edebî hareket gibi sembolizm akımı da sona ermiştir. Bu son aslında akıma dair her şeyin bittiği bir son değildir. Çünkü sembolizm akımı başından beri tek bir akım şeklinde devam etmemiştir. Aynı akıma mensup şairler arasında her zaman görüş birliği olmamıştır. Şiirde ruha ve sezgiye önem vermişler, örtülü anlamı benimsemişler, akla ve materyalist gerçekliğe savaş açmışlar ama bunu yapma yolları bir noktadan sonra birbirlerinden farklı olmaya başlamıştır.

1881 yılından itibaren sembolizmden kopmalar başlar. Akıma ismini veren Jean Moreas yeni bir akım kurarak sembolizmden tamamen ayrılır. *Ecole Romane* adını verdiği bu akımla Ortaçağ, Latin ve Yunan kaynaklarına dönüş yapar. Moreas'tan sonra sembolizmden ayrılan şair Rene Ghil olur. Sembolist akımın müziksel şiir anlayışını daha da ileriye götürmesi, çalgısalcı kuramı geliştirmesi sembolizmden ayrılmasına neden olur. Ghil'den sonra sembolizmden ayrılan bir başka şair de Gustave Kahn olur. Kahn serbest dize anlayışında ileriye gider. Bu serbest dize anlayışı Viele Griffin, Henri de Regnier tarafından da benimsenir. Sembolden ziyade kuralsızlık ve serbest dize üzerinde durulur.

Böylece sembolizm akımı ‘serbest şiirciler’ topluluğunu doğurur. Zamanla sembolizm; dekadantlık, serbest şiirciler, çalgısal şiir yandaşları gibi farklı akımcıklarla varlığını 20. yüzyıla kadar sürdürür (İnal, 1981, s. 187). Ayrıca Avrupa’nın farklı şehirlerindeki edebiyat ortamlarını da etkisi altına alır. Çünkü sembolizm akımı kozmopolit bir akımdır. İçinde pek çok farklı ulustan şairi barındırır. Bu şairlerin kendi dillerine sembolist eserleri çevirmesi, akımın geniş bir coğrafyaya dağılmasını sağlar. Sembolizm 1891 yılında zirveye ulaştıktan sonra bir ara unutulur. 20. yüzyılda ise yeniden dal budak salar. Başta sürrealizm olmak üzere farklı akımlara dönüşür.

Sembolizm akımıyla ilgili *Servet-i Fünûn* dergisindeki yazılarda göremediğimiz bir husus, bu akımın nasıl sona erdiği ve sona erdikten sonra yerini hangi akıma bıraktığıdır. Yazarlarımız bu konuya değinmemişlerdir.

3.2. SEMBOLİZM AKIMININ TARİHÇESİ

Sembolizm akımı on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Batı şiirini etkisi altına alan bir akımdır. “Sembolizm” ismi 1886’da akımın bildirisini hazırlayan Jean Moreas tarafından konulmuştur. Bu akımı ortaya çıkaran koşullar çok çeşitlidir. Batıda akıl ve deneyin her şeyin önüne geçmesi, pozitivist, materyalizmin en önemli görüşler haline gelmesi, olgu gerçekçiliği, sadece görünen gerçeğe ilgilenme başta sanatçı ruhlu insanlar olmak üzere halk üzerinde dahi olumsuz etkilere yol açtı. İnsanın ruhunu, kalbini, hayallerini, rüyalarını yok sayan bu ortam yeni bir akımın doğmasını sağladı. Sembolizm akımı ortaya çıkarken belirli kaynaklardan beslendi. Nasıl ki pozitivism, materyalizm ve olgu gerçekliği gibi düşüncelere muhalif olmak sembolizmi beslediye, bazı koşullar ve durumlardan da olumlu yönde etkilendi. Bunların başında sembolizm akımının felsefi alt yapısı yatar. Kant, Schopenhauer, Wagner ve Bergson’un düşünce yapısı sembolizmi besleyen en temel felsefi oluşumlardır. Bunun dışında Baudelaire, Mallarme, Rimbaud ve Verlaine gibi dönemi içinde sembolizm akımının yolunu aydınlatan şairler de akıma önemli katkılar sunmuştur. Sembolizm akımının doğum sancılarını başlatan hiç şüphesiz dönemin maddeci tavrına ilk tepkiyi koyan dekadantlar olmuştur. Dekadantlar yeni bir akım için

gerekli düşünsel zemini hazırlamış; farklı eserler ortaya koyarak sembolizm akımına yol ve ışık olmuşlardır. Dekadanlık kavramına tezimizin ikinci bölümünde detaylıca değindiğimiz için burada yer vermeyeceğiz. Bu bölümde sembolizmin düşünce kaynaklarından ve temsilcilerinden bahsedeceğiz. Ayrıca bizim edebiyatımızda bu konuda neler söylenmiş onlara değineceğiz.

Türk edebiyatında akımlar konusu nasıl anlaşılmalı, edebiyatımızda romantizm, realizm, parnas şiir akımı ve sembolizm var mıdır, bu akımlara uygun eserler verilmiş midir, bütün bu sorulara Cenap Şahabettin cevap vermeye çalışır. Cenap Şahabettin'e göre⁷³ bizim edebiyatımızda sembolizm, realizm ve romantizm akımlarından herhangi birine mensup hiçbir kimse yoktur. Sebebine gelince öncelikle sembolizm akımından açıklamaya başlar.

Sembolizm dairesinde tanzim edilen eş'ar, anlaşılacak için nazım ile kariini arasında az çok uzun müddetten beri tekrar etmiş bir mukavele-i zımniye sayesinde bazı kelimat-ı ma'ânî-i lugaviye ve ıstılahiyeleri haricinde bazı medlulatı müfîd olmalı. Mesela bir şair "nergis-i cananı takbîl eyledin" demiş olsa kariinden, edebiyat-ı kadimemizle ülfet-i olanlar, "nergis-i canan" terkiibinden "dîde-i yar" manasını istihraç edebilirler. Zira "nergis-i çeşm", "nergis-i dide" izafet-i teşbihîyeleri asar-ı kudemada o kadar görülmüştür ki o eserlerle istinas-ı dimagiyesi olanlarca "nergis" kelimesi ma'nayı lügaviyesi ile münasebeti olan "göz" kelimesi hatıra getirir. İşte anlamak arzusundan vazgeçmeksizin sembolik şiir yazmak ancak böyle çeşm ile nergis gibi münasebetleri olan birçok kelimât ve efkâra malikiyet sayesinde mümkün olabilir; hâlbuki lisanımızda daha doğrusu edebiyatımızda bu lehçe o kadar teng ve mahduttur ki yalnız sembolizm sahasında icâle-i kaleme kalkışan bir şair, şâyân-ı merhamet bir yoksulluğa mahkûm kalır. Binaenaleyh kendim şiirde sembolizm taraftarı olmadığım gibi erbâb-ı nazmımızdan hiç birisinin de muhafaza-i ciddiyet etmek şartıyla sembolik olamayacağına kâni'im (Bayık, 2000, s. 141).

Realizm akımını manzum ve mensur eserler açısından ele alan Cenap Şahabettin'e göre şiirde realizm her daim kötü ve hazin neticeler verir. Realizm akımının çıkış noktasını oluşturan ne Fransa ne de Almanya da Emile Zola'nın realizm anlayışına benzer şiirler meydana getirmiş şair yoktur. Zaten bu akımın takipçilerinin şiirleri realist değil parnesyendir. Ama eğer realizm demek gayr-ı şahsi konularını ele almak demek ise Cenap Şahabettin bazen kendi şiirlerinde de böyle parçalara rastlanabileceğini söyler. Ama bunlar bilinçli değildir. Yani

⁷³ Cenap Şahabettin, "Tahkîkât-ı Edebiya Sütûnları", *Servet-i Fünûn*, S.1442, 14 Ağustos 1335, s.271.

bilmeden kimi zaman realist olduğu zamanların ürünüdür diyerek Osmanlı nazmında realizmi kabul etmiş kimsenin olamayacağını iddia eder.

Romantizm akımına gelince önce Almanya'da sonrasında Fransa'da klasizm akımına ve Yunan taklitçiliğine karşı olarak ortaya çıkan bir harekettir. Cenap Şahabettin'e göre bizim edebiyatımızda romantizmin görülmeişinin nedeni klasisizm akımının edebiyatımızda olmayışındandır.

Bütün bu açıklamalardan sonra eğer ısrarla Cenap Şahabettin'e hangi akıma mensup olduğu sorulursa hiçbir akıma mensup olmadığını söyler. Çünkü Cenap Şahabettin'e göre şair olmak için illa bir akıma mensup olmak şart değildir. Edebiyat, güzel sanatların bir dalıdır ve tek amacı sanat güzelliğidir. Dolayısıyla Cenap Şahabettin için önemli olan bir akım ve kuralları değil; sanatta güzele ulaşmaktır. Bu yüzden de kendisini hiçbir zaman bir akıma mensup olmak zorunda hissetmemiştir (Bayık, 2000, s. 141-143).

Cenap Şahabettin Osmanlı şiirini ve kendi şiir anlayışını değerlendirirken tesiri altında kaldığı şairlere de değinir. Bu şairlerden bazıları şunlardır: Fransız parnesyen şairlerden Coppée, Prudhomme, Mendes. Bunlardan başka özellikle Albert Samain'den de çok büyük oranda etkilendiğini kabul eder.

Cenap Şahabettin, sanat ve özellikle edebiyat için güzellikten başka bir amaç tanımayacağını ısrarla söyler. Ona göre güzel bir eser meydana getirerek okuyucularında tatlı bir hülya uyandıran şair başarılı olmuştur.

Cenap Şahabettin, sembolizm akımının tarihi gelişimine de değinir. Sembolizm önce Fransız edebiyatında ortaya çıkmış sonrasından Alman ve İtalyan edebiyatlarına sirayet etmiştir. Cenap Şahabettin, sembolizmin ortaya çıkışının Mallarmé ve arkadaşlarının ünlü olma isteğı ya da farklı bir anlayış ortaya koyma isteğinden kaynaklanmadığını söyler. Bütün edebi akımlar gibi sembolizm de kendiliğinden, sanatçıların bile farkına varamadığı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Cenap Şahabettin, buna örnek olarak romantizmin en önemli temsilcilerinden Lamartine'nin bile aheste aheste, kendi bile farkına varmayarak sembolik şiirler yazmasını gösterir.

Lamartine'den sonra Alfred de Vigny'de sembolizm daha da olgunlaşır. Sonrasında Baudelaire'nin çoğu eserini sembolik yazdığını görürüz. Yavaş yavaş sembolizm doğar. En nihayetinde Mallarme, Coppée ve Mendes tarzı şiirler yazdıktan sonra kâmilan sembolik yazmaya başlar. Cenap Şahabettin bu aşamadan sonra Mallarme'nin pek çok taklitçiler ve meslektaşlar bulunduğunu, sembolizmin edebi bir akım halini aldığını söyler.

Cenap Şahabettin'e göre sembolizm akımı, bu asrın temâyülât-ı tabîyyesine uygun olduğu için şiirden başka alanlarda da görülmeye başlandı. Örnek olarak Wagner'in sembolist besteler yapmasını, Pierre Puvis de Chavannes'in sembolist resimler yapmasını gösterir. Böylece Cenap Şahabettin: "Bütün sanâyi-i nefîse gizli ma'nalı zâhiri bir nümâyiş-i san'at halini aldı" diyerek sembolizmin, şiirden başka alanlarda da kendini gösterdiğini okuyucularına haber verir (Bayık, 2000, s. 94).

Ahmet Haşim, sembolizm hakkında en kapsamlı tanımları veren ilk şairdir. Çünkü sembolizm akımı, bizim edebiyatımıza en kapsamlı haliyle Ahmet Haşim sayesinde gelmiştir. Hem şair ruhu; hem de Batıyı yakından takip etmesi Ahmet Haşim'i sembolizme dair daha isabetli şeyler söylemesine olanak vermiştir. Ahmet Haşim, sembolizm tanımını Remy de Gourmont'dan alır ve kendi düşünceleriyle beraber sembolizmin şöyle bir tanımını yapar:

Sembolizmden ne anlarız, denildiği gibi tahassüsât ve tefekkürâtı, eşkâl ile anlatmak demek olaydı, bu mesleği bir teceddüt gibi telâkki etmek bir hata olacaktı. Eski Yunanilerde, Romalılarda, Mısırlılarda daima efkâr-ı mücerrede, eşkâl ve eşhâs ile temsil olunmuştur. Bütün akvâm ve edyân temasıl ile mâlamâldır. Esasen eşkâl ve tesâvire arz-ı iftikâr etmeyen istiaresiz bir edebiyatın tasviri mümkün olamaz. Sembolizm, efkâr-ı mücerredenin temâsil ile ifadesi demek olmakla beraber aynı zamanda edebiyatta şahsiyet, sanatta serbesti, kavaid-i gayr-i kâfiyenin terki, hüsne, teceddüde hatta garabate doğru bir meyil suretinde tarif olunabilir (Ahmet Haşim, 1324a, s. 75).

Servet-i Fünûn dönemindeki sembolizm tanımlarında Hüseyin Cahit de Cenap Şahabettin de sembolizm akımı ile ilgili makalelerinde⁷⁴ sembolizm, ruh ve

⁷⁴ Hüseyin Cahit Yalçın, "Asrın Temâyülât-i Ruhiyesi-Dekadizm-Sembolizm", *Servet-i Fünûn*, S.377, s.194-198; "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S.542, s.346-349; "Sembolistlerin Gösterdikleri Teceddüd", *Servet-i Fünûn*, S.541, s.326-330; "Sembolizmin Mübeşşirleri ve

sembol ilişkilerinde değinmişti. Sembolizm sayesinde şairin, kurallardan kurtulup duygularını özgürce ifade ettiği üzerinde durulmuştu. Ama Ahmet Haşim'e geldiğimizde sembolizmin yalnızca duyguların, hayallerin, hislerin ve rüyaların temsillerle ifadesinden ibaret olmadığını görüyoruz. Çünkü sembolizm, yalnızca duyguların ve düşüncelerin şekillerle anlatılmasından ibaret olsaydı; o zaman yeni bir edebî akım denilemezdi. Eski Yunan'dan, Mısır'dan, Roma'dan günümüze kadar zaten edebiyat, duygu ve düşünceleri bazı timsallerle anlatıp durmuştur. Zaten şekli ve tasviri kullanmayan bir edebiyat Ahmet Haşim'e göre mümkün değildir. Peki, o zaman, sembolizm mi farklı kılan nedir? Ahmet Haşim'e göre sembolizmi bütün bunlardan farklı kılan soyut fikirlerin, duyguların temsiller anlatılmasıyla beraber edebiyata şahsiyeti getirmeleri, sanatta serbest bir anlayış tutumunu benimseyip kurallardan kurtulmalarıdır. Böylece kafiye dışındaki şiir kuralları terkedilip, sanata yeni bir güzellik getirilmiştir. İşte bütün bunların hepsi, sembolizm akımıdır.

Ahmet Haşim, Henri de Regnier'i anlatan bir makale kaleme alır⁷⁵. Bu makalenin giriş kısmında sembolizm akımına dair değerlendirmelerini buluruz. Fransız edebiyatının her on beş senede bir yeni bir edebi akımla ortaya çıktığını söyleyen Ahmet Haşim, bundan yaklaşık yirmi sekiz sene önce ortaya çıkan sembolizmin şuan bir efsane olduğu ifade eder. Sembolizm ortaya çıktığında bu akımın temelsiz, mesnetsiz bir akım olduğunu söylemişlerdir. Oysa Ahmet Haşim'e göre Paul Adam, Jean Moreas, Stuart Merril, Henri de Regnier, Emile Verhaeren gibi sanatçıların ortaya çıkmasını sağlamış bir akım mesnetsiz olamaz. Sembolizm de bütün edebi akımlar gibi ortaya çıktığı dönemde muhalifleri tarafından pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Bu akımın içerdiği muhtelif ve zıt tabirler, mütecânis meyiller incelendiği vakit Ahmet Haşim, sembolizmin de diğer akımlar gibi hiçbir manaya delalet edemeyeceği yahut birçok manalara delalet edebileceği anlaşılır, der (Ahmet Haşim, 1324b, s. 190).

Üstatları", *Servet-i Fünûn*, S.540, s.309-312; "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S.539, s.292-298;

Cenap Şahabettin, "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S.344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s.82-85; "Servet-i Fünûn ve Edebiyatı ve Bedbinlik", *Servet-i Fünûn*, 2 Temmuz 1341, S.1507, s.98-100; "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S.360, s.338-340.

⁷⁵ "Henri de Regnier", *Muhit*, S.12, 15 Kanun-ı Sani 1324, s.190-191.

Ahmet Haşim bu makaleyi kaleme aldığında yıl 1908'dir. Yani sembolizm akımı tam teşekküllü bir akım olarak ortaya çıkmış ve en parlak dönemi sona ermiştir. Dolayısıyla Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit'e göre Ahmet Haşim sembolizm değerlendirmelerinde daha isabetli olabilir. Çünkü akımı tam olarak görmüştür. Sembolizm akımının başarılı olduğuna da inanır ve bu inancını akımdan geriye kalan güçlü şairleri örnekendirerek delillendirir. Ortaya çıktığı dönem pek çok ağır eleştiriye maruz kalan akım, eğer boş, faydasız bir akım olsaydı Ahmet Haşim'e göre sembolizm akımının ismi bugünlere kadar gelmezdi; ayrıca Paul Adam, Emile Verhaeren ve Henri de Regnier gibi başarılı şairler yetiştirmezdi.

3.2.1. Sembolizm Akımının Beslendiği Düşünce Kaynakları

Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayan, Aydınlanma çağından sonra zirveye ulaşan pozitivizm, determinizm ve materyalizm insan hayatının tek gerçeği hatta dini haline getirilmiştir. Hayatı ve insanı akıl, madde ve bilimle sınırlayan bu felsefi anlayışlar zamanla insanın bunalıma girmesine ve yeni arayışlara yönelmesine neden olmuştur (Çetişli, 2012, s. 120). Bu arayış Immanuel Kant ve "yaratıcı hayal gücü"; Schopenhauer ve "kötümser düşünceleri"; Henri Bergson ve "spiritüalist felsefesi"; son olarak Alman müzisyen Wagner'in materyalist dünya görüşüne karşı ileri sürdüğü mistik bir dünya görüşü ve sanat anlayışı ile sonuçlanmıştır. Sembolizmi anlamak için bu dört temel düşünürü ve düşünceleri incelemek gerekir.

Sembolizm akımının belirli düşünce kaynaklarından beslendiğinin farkında olan edebiyatçılarımızın başında Cenap Şahabettin gelir. Batılı sembolist şairlerden bahsederken Cenap Şahabettin, kimi zaman onların felsefi kaynaklarına değinir. Batılı sembolist sanatçılarda görünen bedbin, ümitsiz, her şeyin kötü yönünü gören duygu durumunun kaynağında Avrupa felsefesinin önemli isimleri olan Leopardi'nin, Schopenhauer'in, Hartman'ın etkisi vardır. Cenap Şahabettin bu etkilerin mahiyeti hakkında şunları söyler⁷⁶:

⁷⁶ Cenap Şahabettin, "Servet-i Fünûn ve Edebiyatı ve Bedbinlik", *Servet-i Fünûn*, S.1507, 2 Temmuz 1341, s.98-100.

Garbın her mütefekkirinde o üç büyük bedbinin hikmet-i ye'sinden damlamış acılıklar duyulurdu. Belli başlı okuduğumuz Leconte de Lisle, Sully Phudhomme, Coppée François, Baudelaire Charles, Paul Verlaine gibi şairlerin destur-ı bedîyesine melâl ve mağmûmiyetti. Leconte de Lisle, Buda'nın verese-i akaidinden biri Paris'te Sakmoni'nin bir nev' halifesi, hemen her neşidesinde mevcudatın faniliğinden bahs ve şikâyet eden bir büyük şairdi; manzara-i âlemi geniş bir galat-ı hayal telakki eder, hayatı rüya içinde rüya gibi esassız bulur ve her faaliyeti boş ve abes görürdü. François Coppée 19.asrın sonunda hissedilen ruh yorgunluğunu terennüm etti. Sully Prudhomme bilhassa elem şairi eninler bestekârı etti; meşhur bir neşidesine telmihen "Kırık Vazo" dedikleri bu ma'lûl san'atkâr müsait arziyeye karşı yegâne ilticagâh olmak üzere "muhabbet"i tavsiye ediyordu. Charles Baudelaire âlemde yalnız bir şeyin mevcudiyet-i hakikiyesine kânidi: Kötülük. Ve mecmua-i eş'ârına "Kötülüğün Çiçekleri" ünvânını verdi; san'atının ince zehr-i fevk-al-ade nafizdi... Paul Verlaine kariilerini mest eden rakîk bir musiki içinde beşerin mütenevvi' bedbahtlığına ağladı (Bayık, 2000, s. 247).

Cenap Şahabettin, edebiyatçı yaşadığı toplumun felsefi, siyasi ve toplumsal koşullarından ayrı tutmaz. Sembolizm akımı ortaya çıktığında Batı edebiyatında Leopardi, Schopenhauer ve Hartman'ın etkileri görülüyordu. Var olanı, var olanla incelemeyi savunan Alman düşünürü Nicolai Hartman, insanın da bir parçasının bulunduğunu dünyanın varlık ilişkileriyle kurulduğunu savunur. İnsanın yaşadığı dünyayı tam olarak kavraması için bu varlık ilişkilerini kavraması gerektiğine inanır (Hançerlioğlu, 2015, s. 375-376). Hartman'ın yanı sıra dönemin sanatçıları üzerinde Schopenhauer'ın da önemli etkileri olmuştur. Hiç doğmamış olmanın, doğmuş olmaktan daha iyi olduğunu ve mutluluğun bile ancak olumsuzunun mümkün olduğunu savunacak kadar kötümser bir anlayışa sahip olan Schopenhauer bize Fransız edebiyatının mutsuzluğunun kaynağı hakkında bilgi verir. Dolayısıyla bu kaynaklardan beslenen Lisle, Prudhomme, Coppée, Baudelaire, Verlaine gibi devrin en önemli şairlerinin şiirlerindeki temel çıkış noktaları hüznün ve melâldir.

Kötümser ve mutsuz bir havanın hâkim olduğu Fransız edebiyatında, François Coppée'nin eserlerinde 19. asrın sonunda hissedilen ruh yorgunluğu duyulur. Benzer bir şekilde Sully Prudhomme'de elemeler ve feryatlar şiirinin esas duygusunu oluşturmuştur. Kötülük ve mutsuzluk denilince ilk akla gelen şairlerden biri olan Baudelaire'nin, dünyada yalnızca kötülüğün varlığına inandığını iddia eden Cenap Şahabettin, bu yüzden Baudelaire'nin şiir kitabına *Kötülük Çiçekleri* adını verdiğini söyler. Cenap Şahabettin, son olarak da

Verlaine'nin okuyucularını mest eden bir musiki içinde şiirlerinde insanlığının mutsuzluğuna ağladığını söyler.

Bu açıklamalarıyla Cenap Şahabettin hem Batılı şairlerdeki melal halinin sebeplerini söyler hem de bu şairlerden beslendikleri için Servet-i Fünûn topluluğu olarak eserlerindeki melal halinin kaynağını açıklar.

Sembolizm akımı pek çok kaynaktan beslenmiştir. Ama esas olarak beslendiği düşünce kaynaklarını beş başlık altında toplayabiliriz. Bu kaynaklar Kant, Schopenhauer, Bergson, Wagner ve Rus edebiyatıdır.

Sembolizmi besleyen kaynaklara dair ilk değinilmesi gereken kaynak Immanuel Kant ve onun felsefi anlayışıdır. Kant, bilim olarak bir fizikötesi olanaklı mıdır, değil midir bunu sorgular. Hem bilim hem fizikötesi kavramlarını yan yana getirir. Bu duruma da "Salt Aklın Eleştirisi" adını verir. Ama burada Kant'ın eleştiriden anladığı kitapların ya da sistemlerin bir eleştirisi değildir. Genel olarak akıl yetisinin deneyden bağımsız bir şekilde elde etmek istediği bütün bilgiler bakımından bir eleştiri anlayışıdır. Sonuç olarak da fizikötesinin bir bilim olması gerektiğine karar veren Kant, o güne kadar felsefenin en temel araçları olan dogmatik ve şüpheci anlayışın karşısına deneysel bir anlayışı koyar (Akarsu, 1999, s. 17-18).

Sembolistler düşüncelerine dayanak olarak Kant'ın (1724-1804) felsefesini ve epistemolojisini seçmişlerdir. Kant'ın idealizmi her tür düşüncenin ve bilginin öznel olduğunu, bilginin oluşması esnasında sezgiyle duygusallığın kaçınılmaz rolü olduğunu kabul ediyordu. Kant'a göre her bilgi ister doğrudan doğruya ister dolaylı olsun bizde sezgilerden dolayısıyla duygusallıktan doğmalıdır. Çünkü hiçbir şey bize başka şekilde verilmez (Göker, 1986, s. 69). Kant'ın bu sezgi anlayışı sembolistler üzerinde etkili olmuştur. Ayrıca Kant'ın "yaratıcı hayal gücü" kavramını bilmekte fayda vardır. Kant'a göre "yaratıcı hayal gücü" insan zihninin doğuştan getirdiği ve sezgiyle özdeşleştirebileceğimiz bir yaratma gücüdür. Kant, insanın bilgi edinebilmek için dış dünyanın gerçeklerine veya tabiata muhtaç olduğuna inanmaktadır. Ama insan zihninin bomboş, üzerine hiçbir şey yazılmamış bir tabaka olduğuna inanmaz. İnsan zihni, duyu

organlarının dış dünyayla etkileşimi sonunda kazandığı kargaşa halindeki izlenimlerini, doğuştan sahip olduğu zaman, mekân ve diğer kategorilerin yardımıyla duyular ötesi bir seviyede sezgiye dayanan akılla sınıflayan ve bilgiye dönüştüren bir yapıdadır (Kantarcioglu, 2009, s. 198-199). Sevim Kantarcioğlu, Kant'ın yaratıcı hayal gücü kavramını şu sözleriyle ifade eder:

Kant'ın “yaratıcı hayal gücü” kavramına gelince, duyularla kazanılan izlenimler duyular ötesi bir seviyede sezgiye dayanan akıl yardımıyla “fikir öbekleri” dediğimiz kavramlara dönüştürülmektedir. Bu kavramların oluşması için dış dünyanın gerçekleri kaçınılmaz olduğu halde, “yaratıcı hayal gücü” dediğimiz daha yüksek ve duyularüstü bir seviyede, insan dimağı dış dünyadan bağımsız olarak kendi sentezlerini oluşturabilmektedir. İşte bir sanat eserinin yaratılmasında işlevsel olan meleke, “yaratıcı hayal gücü” dediğimiz sentetik melekedir. Yaratıcı hayal gücü, dış dünyanın yokluğunda da, duyularüstü bir seviyede, sezgiye dayalı akıl seviyesinde oluşturulan kavramlardan yepyeni kavramlar veya sentezler oluşturabilir (Kantarcioglu, 2009, s. 199).

Yaratıcı hayal gücünde esas olan duyular yardımıyla edinilen izlenimlerin akıl ve sezgiyle birleştirilip fikir öbekleri oluşturulmasıdır. Ama bu fikir öbekleri, dış dünyanın gerçekliğinden farklı olmalıdır. Yani yaratıcı hayal gücü kendi sentezini ortaya koymalıdır.

Kant'a dair sembolistleri etkileyen bir diğer husus da Kant'ın epistemolojisine bağlı olarak gelişen estetik anlayışıdır. Kant'a göre yaratıcı deha, bir sanat eserinin, özünü oluşturan kavramı yani çokluktan oluşmuş bir teklik olan kavramı yarattıktan sonra eğitim ve uygulama sayesinde kazandığı tekniklerle bu kavrama en uygun olan biçimi seçer ve eserini meydana getirir. Bu durumda sezgi ve aklın işbirliği ile oluşan yaratıcı deha, bir fikirler öbeği olan bu yeni sentezini dil ile ifade ettiği zaman bir sanat eserini ortaya çıkarmış olur. Sonuç olarak bu sanat eseri de çokluktan oluşmuş bir teklik olarak yaşanan psikolojik tecrübenin bir sembolüdür (Kantarcioglu, 2009, s. 199).

Sembolistler eserlerine yaratıcı hayal gücünü temel dayanak yapmışlardır. Aklın son derece önemli olduğu bir zamanda sezgi ve akıl iş birliğine yönelen hatta sezgiye daha çok önem veren sembolistler için Kant ve felsefesi önemli bir yol gösterici olmuştur.

Sembolistler, Kant ve İdealist felsefesi dışında faydalandıkları diğer bir önemli düşünür de Alman filozof Schopenhauer (1781-1860) olmuştur. “Acı bütün bir hayatın temelidir.” diyen filozof Kant gibi bilginin öznelliğine ve sezginin gücüne inanır. “Her gerçek bilginin özü bir sezgidir. Bunun için her yeni gerçek sezgiden doğar” diyen filozof, sezginin önemine dikkat çekmiştir (Çetişli, 2012, s. 116).

Schopenhauer de Kant gibi metafiziğin gerekli olduğunu düşünür. Çünkü bütün canlılar içinde yalnızca insan bilinçlidir. Yine yalnızca insan için ölüm korkunç, hayat her zaman güzeldir. Bunun için Schopenhauer’e göre yalnızca insana özgü olan metafizik anlayışı ortaya çıkar. Çünkü fizik ve bilim yalnızca görünen dünyayı, gördüğü kadarıyla nedensellik ilişkisi içinde açıklamaya gücü yeter. Ama bu açıklamalar yüzeysel kalır. Eşyanın asli varlığına yalnızca metafizikle vakıf olunur (Schopenhauer, 2014, s. 119-120).

Schopenhauer’e göre bilgi sübjektif ve nisbîdir. Çünkü bilgi için var olan her şeyin yani evrenin, düşünen bir varlığa göre bir varlık gösterdiğini iddia eder. Yani evren duyular ve akıl yoluyla anlayan bir kişinin anlayışından başka bir şey değildir. Duyuların ve aklın meydana getirdiği bir imajdır (Göker, 1986, s. 70). Sonuç olarak Schopenhauer’ın gerçekliği öznel olarak kabul etmesi, maddeci anlayışın karşısında olması; ayrıca tarihsel, siyasal, toplumsal ve ekonomik çatışmalardan yorgun düşen 1885 Fransız kuşağı için kötümser felsefesi çok yakın gelmiştir, onları derinden etkilemiştir. Çünkü Fransa’nın o dönemki şartlarına bir göz attığımızda ümitsizliğin, mutsuzluğun toplumu esir aldığı görülür. Siyasal olaylar, imparatorluk düzeninin çöküşüyle birlikte, başa gelen yeni yönetime uyum güçlüğü, ülkeyi birçok kamplara bölen iç savaşlar, kentleşme, sanayileşme sorunları, toplumdaki ekonomik eşitsizlikler, tek düze yaşam özellikle duyarlılıkları fazla sanatçı topluluğu üzerinde yıkıcı etkiler yapmıştır. Sanatçılar, toplumsal konulardan koyu bir kötümserlik içinde kendilerini de soyutlayarak tamamen kendilerine, acılarına, iç sıkıntılarına dönük bir yaşam sürdürmeyi tercih etmişlerdir (İnal, 1981, s. 183). Bu kötümserlik, umutsuzluk, sızlanma gibi izlekler sembolist dönemin eserlerini etkisi altına almıştır.

Böylesine kötümser bir felsefe ile yetişen şairler şiirlerinde sislerden, kızıl gün batışlarından, alaca karanlıktan, ay ışığından çerçeveler yaptılar. Bu çerçevelerin içini de terkedilmiş eski parklar, ölü şehirler, sararmış yapraklar, örtülü durgun sular, geceleyin kısılan bir lamba ışığı ve perdelerde gezinen gölgelerle doldurdular. Bunlar esrarlı, rüya dolu dünyanın yegâne parıltılarıydı (Yetkin, 1967, s. 75-76).

Sembolistler materyalist anlayışa karşı çıkmışlardır. Materyalist ve pozitivist anlayışın yerini doldururken yararlandıkları düşünürlerden biri de Bergson (1859-1941) ve spiritüalist felsefesi olmuştur. Bergson akılcı felsefenin aşırılıklarına karşı çıkmıştır. Çünkü bilimin sonsuz imkânlarının bulunduğuna inanmak, inancı ve ruhun imkânlarını inkâr etmektir. Sonuçta akıl bizi her türlü bilgiye götürebilecek tek kaynak değildir. Aklın karşısında bilincin verilerine, yeteneklerine önem vermek gerekir. Gerçeğe varmak, bilinç olaylarını kavramak, muhakeme yoluyla bilinenden bilinmeyene doğru metotlu bir biçimde giden akılla değil, ancak sezgi ile mümkündür. Akıl bize gerçeği dışarıdan buldurur; sezgi ise içerden gerçeğin kendisine ulaştırır. Bu yüzden de Bergson akıl karşısında sezginin gücünü savunan bir felsefi anlayışı savunur (Çetişli, 2012, s. 117).

Pozitivizmin egemen olduğu dönemde Bergson'un insanı her şeyin merkezine koyması edebiyatçıları özellikle de sembolist şairleri derinden etkilemiştir. Prensip olarak Bergson insanın, her şeyin ölçüsü olduğunu, her türlü realitenin insan tipine uygun olarak meydana geldiğini söyleyerek insanın her şeyin merkezine koyuyordu. İnsanı varlığın kanunu ilan ediyordu (Topçu, 2011, s. 51-52). Bergson'un bu felsefesi, bilim karşısında kendisini aciz hisseden insan için bir kaçış, bir kurtuluş olmuştur.

Bergson, sezgi anlayışında, sezgiyi akıldan ayırır ve onun içgüdüden doğduğunu iddia eder. Bergson'un sezgi anlayışı üç safhadan oluşur: Kavramlar, hayaller ve çaba. Kavramlar dış dünyada gördüklerimizdir, bize gerçeği göstermezler. Yalnızca gerçeğe yakınlaşmamızı sağlarlar. Gerçeğin içine nüfuz etmemizi ise hayaller sağlar. Bergson'un hayallere verdiği bu önem onun estetizmle de ilişkilendirilmesine yol açmıştır. Bergson, sezginin bir

gerçekliğin doğrudan doğruya bilgisi olduğunu iddia eder. Bu gerçekliğe ulaşmak için de çok büyük çaba göstermek gerekir. Sezgi anlayışının son aşamasını oluşturan çaba aşaması bu yüzden en zor aşamadır (Topçu, 2011, s. 81-90). Bergson'un sezgisi iç gerçekliğin bilgisidir.

Bergson'un sembolizm akımını etkilemesinin sebebi, insanın iç dünyasına dönüşü salık vermesidir. Bilimin ve maddenin her şeyden önemli olduğu, insanın kendisini çaresiz ve zayıf hissettiği bir ortamda Bergson, insanı her şeyin kaynağına ve merkezine koymuştur. Bu yüzden de sembolist şairler için Bergson ve felsefesi önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Sembolizmin en temel özelliklerinden biri de musikiye verdiği önemdir. Şiirde müzikaliteyi sağlamak için sözcüklerle bir savaş vermişlerdir. Sembolistlerin şiirdeki musiki anlayışlarının oluşmasında Wagner'in (1813-1883) müziğinin ve müzik hakkındaki görüşlerinin önemi su götürmez bir gerçektir. Wagner'in materyalist dünya görüşüne karşı ileri sürdüğü mistik bir dünya görüşü ve sanat anlayışı sembolizmi ciddi anlamda etkilemiştir. Wagner'e göre sanat, insanın ruhunda var olan gizli gerçeği gün ışığına çıkarmalıdır. Bu işlem ancak duygusallık, canlılık ve sezgiyle mümkündür. Müzik, duyular bakımından ruhun içeriğini ifade etse de bu içeriği anlaşılır biçimde yansıtamamaktadır. Örneğin bir senfoni dinlendiği zaman duyulur da dayandığı motifi kavramak her zaman mümkün olmaz. Ona bu açıklığı getirecek olan ancak şair ve şiirdir. Bu yüzden Wagner, şiirde müziğe yer verilmesi gerektiği, görüşünü savunmuştur (Çetişli, 2012, s. 116). Wagner'in hem sanat ve müzik hakkındaki görüşleri hem de icra ettiği müziği sembolistleri derinden etkilemiştir. Şiirde musiki sembolistlerin öncelikleri arasında yerini almıştır. Wagner o kadar meşhur olmuştur ki adına döneminde pek çok dergi çıkarılmıştır. Sonrasında ise Wagner'in büyü, gizemli müziği Saint Seans, Cesar Frank gibi müzisyenler tarafından devam ettirilip yaygınlaştırılmıştır.

Nietzsche, Wagner'in müzik ve yaşam arasında; müzik ve tiyatro arasında bir bağ kurduğunu söyler. Sanatındaki devrimi de bu bağa borçludur. Wagner'in müziğinin bu kadar etkileyici kılan unsuru Nietzsche aşka dönüşmüş doğanın tınısı olarak tanımlar (Nietzsche, 2003, s. 29-33). Wagner müziği ile insanlara

unuttuklarını hatırlatıyordu. Müziğiyle insanlara nasıl seslendiğini Nietzsche şu şekilde ifade eder:

Sırlarıma erişmelisiniz diye bağırır onlara, sizlerin bu sırların arındırmasına ve duygusal sarsıntısına ihtiyacınız var. Kurtuluşunuz için buna cesaret edin ve bir kez olsun, bu yalnızca tanıdığını sandığınız yarı karanlık doğa ve yaşam parçasını bir kenara bırakınız. Aynı biçimde gerçek olan bir dünyaya götüreceğim sizi, mağaramdan yaşadığınız güne döndüğünüz zaman, hangi yaşamın daha gerçek olduğunu, aslında gündüzün nerede, mağaranın nerede olduğunu siz söyleyeceksiniz. Doğa, içine girdiğinizde, çok daha zengin, daha güçlü, daha fazla mutluluk verici ve daha verimlidir. Alıştığınız gibi yaşadığınızdan, doğayı tanımıyorsunuz. Onu tanıyın, doğanın kendisi olmayı öğrenin ve bırakın kendinizi, doğanın içinde aşk ve ateşimin büyüyle değişmeyi öğrenin (Nietzsche, 2003, s. 37)

Nietzsche, Wagner'in müziğinin sesini tarif ettiği bu alıntıda Platon'un ünlü mağara alegorisine de gönderme yapar. Wagner'in müziği, insanı idealar dünyasına götürecek bir güce sahiptir. Bu güç de bize sembolistlerin Wagner'den neden bu kadar etkilendiklerini açıklamaktadır. Ayrıca Ahmet Haşim'in "O Belde"si de bu noktada aklımıza gelir. Wagner'de de sembolist şairlerde de başka bir dünya anlayışı vardır. Kimisi için hayaller ülkesi kimisi için idealar kimisi için o beldedir bu kaçış yeri. Ama kesin olan bir şey vardır ki o yer, bu dünya değildir.

Baudelaire, şiirler müzik arasında gizli bir takım bağlar olduğuna inanmıştır. Bu yüzden şiirlerinde bir iç müzik yakalamaya çalışmıştır. Bunun için gerek manzum gerek mensur şiirlerinde ahenk ve melodi elde etmeye çalışmıştır. Baudelaire'nin şiir hakkındaki bu düşünceleri Wagner'in müzikte yaptığı devrimle daha büyük bir anlam kazanmıştır. Wagner o zaman kadar müziğe hâkim olan senfoni kaidelerini yıkarak bestekârın ufuklarını genişletmiş ve beşerî dramın daha iyi ifadesi için müziğin yardımına diğer güzel sanatları da çağırmıştır. Wagner'in bu devrimi sembolist şairleri etkilemiş ve Wagner'in müzikte yaptığını şiirde yapmak istemişlerdir. Bunun için de Baudelaire'nin *Kötülük Çiçekleri* adlı eserini kendilerine rehber edinmişlerdir (Perin, 1948, s. 174).

Verlaine'nin "her şeyden evvel müzik" mısrası Fransız şiirine sembolizmin ve müziğin kapılarını sonuna kadar açmıştır. Heyecanlar ve duygular artık aklın ve zekânın süzgecinden geçmeden, doğrudan doğruya bir rübab olan şairin

kaleminden notalar halinde ortaya çıkacaktır (Perin, 1948, s. 175). Dolayısıyla bu şiir anlayışını yani ahengi Verlaine başta olmak üzere sembolist şairler duyuyoruz. Cevdet Perin'e göre sembolist şiiri anlaşılmaz yapan bu müzik anlayışında ileri gitmeleri olmuştur. Çünkü bazı sembolist şairler müziği yakalamak için şiirde şekil, kafiye ve üslubu ikinci plana atmışlardır. Bir bestekârın kulağına gelen sesleri notalar halinde kâğıt üzerine kaydettiği gibi, şair de o andaki duygularını ve hayallerini bir takım kelimelerle kâğıt üzerine dökmüştür (Perin, 1948, s. 175). Ama okuyucunun bu müziği duyması için, şairin o anki buhranlarını bilmesi ya da en azından sezmesi gerekir. Bunu yapamadığında şiir, okuyucu için anlaşılmaz bir hâl alır.

Son olarak değinmemiz gereken sembolist kaynaklardan biri de Rus edebiyatıdır. Realizmin akılcı açıklamalarının, gerçeklerin ötesinde bir sır perdesi olduğu düşüncesinden hareket eden Rus romanı, görünen, bilinen gerçeklerin ötesinde gözle görünmeyen gerçeklere de yer vermiştir. Bunun farkında olan sembolistler Rus edebiyatına da önem vermişlerdir. Özellikle Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*, *Anna Karenina*, Gogol'un *Ölü Canlar* adlı romanları Fransızca'ya çevrilmiştir (Göker, 1986, s. 70).

3.2.2. Sembolizm Akımı ve Temsilcileri

Sembolizmin temel kuralları 1886 yılında *Figaro* gazetesinde Jean Moreas tarafından 'Sembolizmin Bildirisi (Manifeste du Symbolisme)' yayınlanan beyanname ile ortaya konulmuştur. Moreas bu bildiriye, her yeni ekolün önceki ekolün sonu olduğunu söyleyerek başlar. Böylece parnas şiir akımı, sembolizm ve realizmin gözden düşmesinin normal olduğunu, yerine yeni bir akımın gelmesi gerektiğini ve bu akımın da sembolizm olduğunu vurgular. Sembolizmin bu üç edebiyat anlayışından farkının öğretinin, tumturaklı anlatımın, sözde duygusallığın ve objektif tasvirin düşmanı olduğunu belirtir. Sembolist şiirin ne olmadığını söyleyerek başladığı bildirisine sembolist şiirin ne olduğunu tanımlayarak devam eder. Sembolik şiirin fikri duygusal bir biçimde örttüğünü, sadece duygusallığı değil bağımlı bir fikri de savunduğunu, fikri ise yapay dış

güzelliklerden arındırıp örtülü bir biçimde verdiğini söyler. Yani sembolizme göre doğadaki her şeyin, her olayın arkasında bir 'fikir' vardır. Gördüğümüz, duyularla algıladığımız şeyler, bu fikrin dış görüntülerinden başka bir şey değildir. Asıl gerçek olan, dış görüntünün arkasında gizlidir. Mallerme ise bu fikri saf şiir ya da saf kavram olarak isimlendirmiştir (Göker, 1986, s. 76-77).

Yine 1886'da Mallerme şiiri insan varlığının çeşitli görünüşlerinin esrarlı manasının dil aracılığıyla asıl ahengi olarak tanımlamıştır. Esas önemlisi de Mallerme şiirin, insanoğlunun yeryüzünde yaşamış olduğuna şahitlik ettiğine ve tek görevinin de bu olduğuna inanır (Kefeli, 2009, s. 58). Böylece şiir anlayışı değiştiği gibi şiire yüklenen işlev de değişmiş olur.

Sembolizmin temsilcilerine değinmeden önce genel kabul gören bir anlayıştan bahsetmek gerekir. Sembolizm 1886'da birden ortaya çıkan bir akım değildir. Bu akımın tarihi çok eskilere dayanır. Baudelaire *Kötülük Çiçekleri* eseriyle akımın başlangıç noktasını belirler. Ama kaynakları bakımından sembolizm duyarlılığının oluşumu Alfred de Vigny, Shakespeare gibi sanatçılara hatta çok daha öncesine kadar uzanır. Sembolizm sadece on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmamıştır. Bu akımın ve neslin ilham kaynakları arasında romantizm ve romantik kaynaklar önemli yer tutar. Sembolistler anlayış ve eserleri itibarıyla Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Senancour, Hugo, özellikle de Sainte Beuve, Aloysius Bertrand, Theophile Gautier, Gerard de Nerval gibi şairlerden etkilendiklerini her defasında ifade etmekten çekinmemişlerdir (Kefeli, 2009, s. 58-59).

Sembolizm akımına mensup şairlerden bazıları şunlardır: Paul Verlaine (1844-1896), Stephane Mallerme (1842-1898), Arthur Rimbaud (1854-1891), Jean Moreas (1856-1910), Rene Ghil (1862-1925), Gustave Kahn (1859-1936), Viele Griffin (1864-1937), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Albert Samain (1858-1900), Henri de Regnier (1864-1936), Tristan Corbiere (1845-1875), Emile Verhaeren (1855-1916), Stuart Merril (1863-1915), Saint Paul Roux (1861-1940).

Sembolizmin temsilcileri hakkında detaylı bilgi verirken tarihi bir sıralama takip edeceğiz. Böylece akımın gelişim süreçlerini zaman içinde takip etmemiz kolaylaşacaktır. Ama unutulmaması gereken bir husus da o dönemin şairleri için ya da bizim tezimize aldığımız şairler için tamamıyla sembolist denilemez. Şairleri incelerken de göreceğimiz gibi pek çoğu yaşadıkları dönemde parnas şiir akımına, dekadanlığa, sembolizme dâhil olmuştur. Kimi eserleri sembolistken kimileri parnasyendir. Hatta bazıları sembolizmden ayrılıp kendilerine ait yeni bir edebi hareket bile kurmuştur. Yine sembolizme az çok dâhil olan, etkilenen şair sayısı bizim burada verdiğimizden çok daha fazladır. Bu sebeplerden dolayı tezimize alacağımız şairleri seçerken döneminde sembolist yönü daha ağır basan, bizim edebiyatımızda sembolist olarak tanınan ve pek çok edebiyat akımı kitabının üzerinde sembolist diye uzlaştığı şairler olmasına özen gösterdik.

Bizim edebiyatımızda sembolizme dair ilk yazılara Servet-i Fünûn döneminde rastlıyoruz. Özellikle Hüseyin Cahit'in bu konudaki çabaları dikkate değerdir. Hüseyin Cahit, sembolizmi sistemli bir biçimde döneminde tanıtır. Bunun için bir yazı dizisi kaleme alır. Öncelikle sembolizmi ortaya çıkaran şartlara değinir, sonrasında akım hakkında bilgi verir. Son olarak da bu akımın önemli sanatçılarından ve eserlerinden bahseder⁷⁷. Bu kapsamda bahsettiği şairler şunlardır: Alfred de Vigny⁷⁸ (1797-1863), Albert Samain, Andre Rivoire⁷⁹ (1872-1930), Baudelaire, Emile Verhaeren, Fernand Gregh⁸⁰ (1873-1960), Georges Rodenbach, Henri de Regnier, Jean Moreas, Maurice Bouchor⁸¹ (1855-1929), Paul Verlaine, Sainte Beuve⁸² (1804-1869), Stefan Mallerme, Viele Griffin. Bu şairlerin kimilerini detaylıca anlatırken kimilerinden sadece ismen bahseder. Çünkü ismen bahsettiği şairler Fransız şiirine de sembolizme de ciddi katkıları

⁷⁷ Hüseyin Cahit Yalçın, "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S.539, s.292-298; "Asrın Temâyülât-i Ruhiyesi-Dekadizm-Sembolizm", *Servet-i Fünûn*, S.377, s.194-198; "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S.542, s.346-349; "Sembolistlerin Gösterdikleri Teceddüd", *Servet-i Fünûn*, S.541, s.326-330; "Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları", *Servet-i Fünûn*, S.540, s.309-312; "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S.539, s.292-298;

⁷⁸ Romantizm akımına mensuptur.

⁷⁹ Türkçe kaynaklarda ismi geçmiyor.

⁸⁰ Türkçe kaynaklarda ismi geçmiyor.

⁸¹ Türkçe kaynaklarda ismi geçmiyor.

⁸² Romantizm akımına mensuptur.

olmayan şairlerdir. Bunlardan bazıları Jean Richepin⁸³ (1849-1926), Edmond Haraucourt⁸⁴ (1856-1941), Jean Lahor⁸⁵ (1840-1909), de Gurne⁸⁶ gibi şairlerdir. Bu şairler için Hüseyin Cahit, sembolizm mesleği ile alakadar olmayıp kendi hayallerine uygun bir yol tuttuklarını iddia eder.

Jean Richepin, Hüseyin Cahit'e göre gecikmiş bir romantiktir. Edmond Haraucourt yüksek şiir denilen kısımda bazı teşebbüslerde bulunsa da başarısız olmuştur. Jean Lahor ise Leconte de Lisle'nin gölgesinde kalmıştır. De Gurne kendinden önce büyük şairlerin söylediklerini tekrar etmiştir. Bu yüzden Hüseyin Cahit'e göre Leconte de Lisle ya da Victor Hugo yaşamamış olsaydı De Gurne büyük bir şair olurdu (Yalçın, 1317e, s. 349).

Hüseyin Cahit sembolizmi okuyucularına tanıtırken⁸⁷ sembolist olmayan ama sembolistleri etkileyen şairlerden de bahseder. Bu şairlerden bazılarının ismi günümüzde önemli kaynaklarda geçmezken o dönem sembolistleri etkileyen, sembolizme yol açan şairler olarak kabul edilmiştir. Bunlardan biri Fernand Gregh'dir. Fernand Gregh hakkında Hüseyin Cahit sembolist bir şairdir demez. Ama Verlaine'nin etkisinde kalması, sembolist şiir anlayışına uygun şiirler yazması dolayısıyla kendisine konu edinir.

Gregh dönemi için oldukça genç ama çok hisli bir şairdir. Ömrünün latif ve mahzun yönlerini şiirlerine konu edinir. Hayal, elem, hüzn, hayatın ve tabiatın güzellikleri şiirlerine konu olmuştur. Hüseyin Cahit'in ifadesiyle "mahzun ve gamnâk" bir şairdir. Verlaine'nin etkisi altındadır ama yakın zamanda ünlü bir şair olacak kabiliyete sahiptir. *Maison de l'enfance* (1896) ve *Beaute de vivre* (1900) namında iki şiir kitabı⁸⁸ vardır (Yalçın, 1317e, s. 347).

Fernand Gregh gibi kaynaklarda ismi olmayan, günümüze ulaşamamış ama Hüseyin Cahit'in üzerinde durduğu isimlerden biri de Maurice Bouchor'dur.

⁸³ Türkçe kaynaklarda ismi geçmiyor.

⁸⁴ Türkçe kaynaklarda ismi geçmiyor.

⁸⁵ Gerçek ismi Henri Cazalis olan Fransız şair eserlerinde Jean Caselli ya da Jean Lahor takma adlarını kullanmıştır. Türkçe kaynaklarda ismi geçmiyor.

⁸⁶ Hakkında hiçbir bilgi bulunamadı.

⁸⁷ Hüseyin Cahit Yalçın, "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S.542, s.346-349.

⁸⁸ Gregh hakkında Türkçe kaynaklarda bilgi olmadığı için bu iki eserin Türkçe ismi verilemedi. Ama bu eserler şairin ilk iki eseridir. Hüseyin Cahit makaleyi 1901 yılında yazdığına göre demek ki diğer eserleri ortada yokmuş.

Hüseyin Cahit, Bouchor'ın bütün akımlardan ve topluluklardan ayrı tutulması gerektiğini söyler. Şairin kendine mahsus bir sembolistliği vardır. Hatta en iyi kitaplarından birinin adı *Symbols*'dir (1888, Semboller). Bu kitap hakkında Hüseyin Cahit şunları söyler:

Burada beşeriyetin mâ-badel hayat hakkında beslediği hissiyat şimdiye kadar ne gibi eşkâl-i muhtelif tahtında izhar edilmişse bütün bu hurafât-ı azimeyi şedid bir hissi dindarane ile birbirini müteakip tevsî' ve tafsil eder (Yalçın, 1317e, s. 348).

Bouchor'un şiir yazmasından başka kukla tiyatrosu için de eserler yazmış olduğunu öğreniriz. Hüseyin Cahit bu eserlerde Bouchor'un din ile şiiri, geçmiş zamanlarda olduğu gibi birbirine katıp karıştırdığını söyler.

Dönemi içinde en güzel eserlerden biri Maurice Bouchor'a aittir. Bu eser *Mystérs d'Eleusis* adlı kitabıdır. Hüseyin Cahit bu eserin bu kadar güzel olmasını sünuhât cihetine bağlar. Çünkü kitap “hem en ziyade beşeri; hem en ziyade lahuti olan bir şeyin aşk ile, şefkat ve merhametin takdis ve il'asından başka bir esas üzerine yazılmıştır” (Yalçın, 1317e, s. 348). Ayrıca bu kitapta yapmacık hiçbir duyguya da rastlanılmaz.

Kaynaklarda olmayan ama Hüseyin Cahit'in sembolizmi ve sembolist şairleri etkilediğini düşündüğü bir diğer şair de Andre Rivoire'dir. Tam manasıyla sembolist değildir. Eserlerinde sembolistliğe dair bir şey yoktur ama yeni şiirin oluşmasında önemli etkiye sahip bir şairdir. Rivoire'nin şiirlerinde duygu ön plandadır. Tantanadan, şaşaadan, gösteriştan kaçınır. Sonbaharı ve akşam vaktini sever. Hüseyin Cahit'e göre Rivoire tecridi ve karanlığı eser. Hatta Hüseyin Cahit'in ifadesiyle söylememiz gerekirse “Tasvir ettiği manzara sahrayı soluk bir ziya ile nîm-i münevverdir; âlem-i mer'iyenin birer tasviri olmaktan ziyade bir ruh-ı nalanın in'ikasına benzer” (Yalçın, 1317e, s. 347). Hüseyin Cahit, Rivoire'nin şiirlerindeki aşk duygusunu da değerlendirir. Buna göre Rivoire de aşk, sarhoşlukları, heyecanları bilmez. Müphem, muallak bir halde kalır. Şiirlerinde tasvir ettiği kadın da nahif ve bülend, gayr-i maddi bir hülyadır. Sevdigi kadın ile şair arasında aşktan ziyade bir alaka-i maneviye vardır. Son olarak Rivoirenin eserleri hakkında Hüseyin Cahit şu değerlendirmede bulunur:

“Andre Rivoire’nin eserlerinde hazin, alûd ve rakîk bir letafet, ruhumuza tatlı bir surette süzülen bir ye’is ve fütur vardır” (Yalçın, 1317e, s. 347).

Bu şairlerden başka Hüseyin Cahit, romantizm akımına mensup olan ama eserleriyle sembolistleri etkileyen iki önemli şairden bahseder. Bunlardan biri Sainte Beuve’dır. Aslında Beuve romantizm akımına mensuptur. Şairliğinden ziyade eleştirmen yönü öne çıkmıştır. Özellikle *Pazartesi Konuşmaları* adlı eseri edebiyat dünyası için oldukça önemlidir. Hüseyin Cahit sembolist şairlerin hemen hemen hepsinin romantik şairlerden etkilendiğini söyler. Bu yüzden sembolist şairlerden bahsederken Sainte Beuve, Alfred de Vigny gibi romantikler hakkında da bilgi verir.

Hüseyin Cahit, o dönemde Fransa’da yeni bir edebi topluluk meydana geldiğinde muhalifleri tarafında önce ‘dekadan’ olarak adlandırıldığını ama zaman içinde ‘sembolist’ isminin daha ağır bastığını ve daha uygun olduğunu söyler⁸⁹. Bu edebi topluluk başlangıçta Beuve’yi kendilerine daha yakın bulurlar çünkü Hüseyin Cahit’in ifadesiyle:

Sainte Beuve evvelce o tekellüf, o cebr-i tabiatle vücuda gelmiş asar-ı manzumesinde vaktinden evvel solmuş bir ruhun maraz-ı kederlerini, endişnak tecessülerini ifade etmişti. Asıl sembolistlere gelince Beuve bunlara üslubun bazı hallerinden dolayı benzer; Beuve doğrudan doğruya ifade edilemeyecek kadar rakîk bazı ihtisasatı bu suretle fikr-i kari’e telkin ederdi. Bir de sembolistler, parnas meslek-i edebiyesine aid olan şiirin şa’şaasını tenkis etmek, sertliğini nerm bir hale getirmek arzusunu takip etmiş olduklarından Beuve bu nokta-i nazardan da kendilerine takdim etmiştir. Çünkü şiirlerinde öyle mütanazır evvelden hazırlanmış şeyler yoktur (Yalçın, 1317c, s. 309).

Hüseyin Cahit, sembolist topluluğun yeni yeni oluşmaya başladığı dönemde, Beuve’nin duygusal ve hisli yönü dolayısıyla sembolist şairlerce yakın görülüğünü söyler. Çünkü Beuve’nin eserlerinde bir ruhun, marazî halleri, hastalıkları ve endişeleri duyulur ve hissedilir. Beuve’nin eserlerinde bu yönü dolayısıyla sembolistlerce yakın bulunmuştur. Ayrıca sembolist şairler, parnasyenlerin şiirdeki sert tutumunu, kurallara karşı katı tavrını yumuşatmak için de Beuve’yi örnek almışlardır. Bu yüzden de Hüseyin Cahit, Beuve için tam

⁸⁹Hüseyin Cahit Yalçın, “Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları”, *Servet-i Fünûn*, S.540, 5 Temmuz 1317, s.309.

anlamıyla sembolist bir şairdir, demez. Sonuçta Batı edebiyatını bu kadar yakından takip eden Hüseyin Cahit'in Beuve'nin romantizmle ilişkisini bilmemesi mümkün değildir. Beuve'yi burada örnek vererek aslında sembolistlerin bir anlamda romantizme yakın yönlerinin olduğunu da göstermek istemiştir.

Beuve'den başka Hüseyin Cahit'e göre sembolist şairleri etkileyen diğer bir romantik de Alfred de Vigny'dir. Vigny de romantiktir ama sembolistleri en çok etkileyen şairdir. Hüseyin Cahit bu etkilenmelerin pek çok sebebi olduğunu söyler. Ama en temel sebep Vigny'de eserlerinde görülen mazlumiyettir. Vigny'in eserlerinin belirgin özelliklerinden biri de muğlaklıktır. Bu muğlaklığı sağlamak için de pek çok semboller kullanmıştır ama Hüseyin Cahit bunların ayrıntısına girmenin gereksiz olduğunu söyler. Özellikle Vigny'in *Bir Şairin Defteri* adlı eseri sembolik öğelerle doludur. Ama *Denizde Şişe* ve *Kurdun Ölümü* (1840) adlı kitapları ise sembolist eser anlayışından uzaklaşmıştır. Bunun sebebini de Hüseyin Cahit, bu iki eserin sembolik değil istiare-i temsiliye olmasına bağlar.

Bütün bu farklılık ve benzerliklere rağmen Alfred de Vigny sembolistlerin habercisi ve müjdecisi olarak kabul edilir. Bunun sebebi Hüseyin Cahit'e göre Vigny'in tasavvuf-perver bir idealizm takip etmesi ve rüyayı şiir için bir kaynak olarak görmesidir. Alfred de Vigny hakkında Hüseyin Cahit sonuç cümleleri olması adına söylediklerine bakacak olursak:

Alfred de Vigny'de birçok beyitlere tesadüf olunur ki bunlar mübhem ve nafizdir. Kıymet-i musikileri ma'na-yı mantıklarına tecavüz ile daha fazla bir takım şeyler ifade eder. İşte bu beyitler sanat hakkında öyle bir telakkiye dalalet eder ki bu delalet müehheren sembolistlerin vücud bulacağını iş'ardan hâli kalmaz (Yalçın, 1317c, s. 309).

Aslında Alfred de Vigny sembolist değildir ama sembolistlerin habercisi olarak kabul edilmiştir. Çünkü eserlerinde sembolik ve muğlak ifadelere yer vermiştir. Ayrıca hayale, duyguya çokça yer vermiştir.

Sembolizm akımının temsilcileri hakkında Cenap Şahabettin'de önemli tespitlerde bulunur. *Servet-i Fünûn* dergisinde çıkan bir yazısında Cenap Şahabettin, Fransız edebiyatında yeni bir şair takımından bahseder. Bu genç şairler, Fransız edebiyatına yeni bir soluk getirirler. Yavaş ama emin adımlarla

okuyucuların zevklerini değiştirip, kendi şiir anlayışlarına yönlendirirler. Böylece yeni bir edebiyat hazırlamaktadırlar. Ama bu yeni edebiyat Cenap şahabettin'e göre nadir ve müstesna fakat latif; ahenkli ve hoş elfza sahiptir. Bu yeni şairler okuyucularını bir vecd haline sokarak kendilerinden geçirmek istemektedirler (Bayık, 2000, s. 33).

Cenap şahabettin bu genç şairlerin felsefi derinlikleri sayesinde okuyucularını etkilediklerini söyler. Bu derinliğin altında yatan felsefecilerden bazıları A. Comte, Darwin, Schopenhauer, Stuart Mill, Herbert Spencer, Taine, Renan gibi önemli düşünürlerdir. Fransız edebiyatına yeni bir soluk getiren şairler, bu isimlerin eserlerini okuya okuya fikirlerini ve hislerini oluşturmuştur. Cenap şahabettin bu durumu şöyle ifade eder:

sr-ı cedide gh bir neş'e-i şhneden bayılır gibi şd ve gl-fm, gh br-ı trk-i gumm altında ezilircesine siyah-reng meftr, fakat iki halde de rh-ı metli'i titretecek kadar müessirdir; çünkü üdebâ-yı cedide Aguste Comte, Darwin, Schopenhauer, Stuart Mill, Herbert Spencer, Taine... İşte bütün bu felsifenin âsârını okumuş, onların mtlat-ı mtezddesi içinde yuvarlana yuvarlana fikirleri bir hissiyet-i mfrite kalpleri bir asabiyyet-i anife içinde kalmıştır (Bayık, 2000, s. 33).

Bu genç şairleri Cenap şahabettin ikiye ayırır. İlk gruptakiler felsefi bilgilerini, ahenkli sözlerini okuyucuları oyalayıp, onlara anlaşılmaz şeyler sunarak, zihinlerini meşgul edip anlaşılmaz bir edebi deha olarak yaşamak isterler. Ama bunlar azınlıktadır. oğunlukta olan kısım ise felsefenin erknlarından ve tefekkürden müteşekkil ciddi bir malumat sahibidirler. Bunlar da ahengi sever, zengin bir beyan üretmek isterler ama felsefi düşünceyi ön planda tutarlar (Bayık, 2000, s. 33).

Cenap şahabettin Fransız edebiyatında sembolizmin gelişiminden bahsederken bunu iki koldan yapar:

- 1- Fransız edebiyatına yeni bir soluk getiren bu şairler kimlerdir?
- 2- Bu şairlerin en güzel eserleri hangileridir?

Cenap şahabettin'e göre Fransız edebiyatına yeni bir soluk getirenlerin başında Belçikalı şairler gelir: şiirde George Rodenbach, Emile Verharen... Nesirde Maurice Maeterlinck ile George Eekhoud en yüksek mevkileri işgal eder.

Cenap Şahabettin'in Fransız edebiyatında ahengi önceleyip, yeni bir edebi anlayış getirdiğini düşündüğü ve yazılarında okuyuculara tanıttığı şairler şunlardır: George Rodenbach, Emile Verhaeren, Henri de Regnier, Viele Griffin, Adolf Rote, Albert Samain, Pier Giyar, Stuart Merrill, Paul Sen Rev, Ranbo Laforg, Gustave Kahn, Ephraim Mikhael, Henry Barbos, Gustave de Reşen, Camil Mokler, Paul Berola. Cenap Şahabettin bu sanatçılardan Rodenbach, Emile Verhaeren, Henri de Regnier, Albert Samain, Stuart Merrill ve Gustave Kahn'ı eserleri ve sanat anlayışları yönünden detaylıca incelemiştir. Diğer sanatçıların ise ismini vermekle yetinmiştir. Biz bu incelemelerini şairlerle ilgili başlıkların altında verdiğimiz için buraya tekrar olmaması açısından koymadık. Ama bu kadar sanatçı ismi sayıp bir kısmını detaylandırıp bir kısmının ise ismini vermesinin sebebi onlara atfettiği önemden kaynaklanmaktadır. Açıklamalarda bulunduğu şairler, Cenap Şahabettin'in beğendiği, eserlerini okumaktan zevk aldığı şairlerdir. Ayrıca sembolizm akımı için de bu şairleri zirve isim olarak görür. Diğer şairler ise henüz yolun başında olan şairlerdir Cenap Şahabettin'e göre. Bu yüzden onların ismini vermeyi yeterli görmüştür.

3.2.2.1. Edgar Allan Poe (1809-1849)

1809 yılında Amerika'nın Boston şehrinde doğmuş 1849 yılında Baltimore'de ölmüştür. Poe aslında romantik bir şairdir. Ama bazı şiirlerinde gizemci bir müzikalite düşünsel ve manevi bir evreni anlatır. Bu anlatış tarzı ile okuyucusunda Baudelaire, Mallerme şiirlerinin verdiği hissi uyandırır. Poe'nun romantizmi modernizme doğru yönlendirmesi onun sembolistler arasında da anılmasını sağlamıştır. Ayrıca Baudelaire'yi, Mallerme'yi ve Verlaine'yi şiirleriyle etkilemiştir. Sembolist kuşağın hayranlığını kazanmış bir şairdir (Brunel, 2006, s. 209).

Poe şiir ve öykü alanında eserler kaleme almıştır. Eleştiri yazıları vardır. Sembolizm alanında öncü olmasının sebebi öykülerindeki simgesel yapıdan ziyade şiirlerinde gerçeklik arayışı ve evrende manevi bir ruh bulmak için uğraşmasıdır. Mallerme'nin Poe'nun şiirlerini Fransızcaya çevirmesi sembolistleri etkilemesini sağlamıştır (Brunel, 2006, s. 209).

Eserleri: *Tamerlane ve Başka Şiirler* (1827), *Helen'e* (1831), *Çanlar* (1837), *İşitilmedik Hikâyeler* (1840), *Marie Roget'in Esrarı* (1843), *Altın Böcek* (1843), *Kuzgun ve Başka Şiirler* (1845), *Eureka* (1848), *Şiir İlkesi* (1850).

3.2.2.2. Charles Baudelaire (1821-1867)

Charles Baudelaire 1821'de Paris'te doğmuştur. Küçük yaşta babasını kaybeden şair, annesinin ikinci bir evlilik yapmasından etkilenmiş ve yalnızlık duygusuna kapılmıştır. Küçük yaşta edebiyata ilgi duymuş ama ailesi buna karşı çıkmıştır. Baudelaire de kendisine bir Doğu seyahati hazırlamış ve Bourbon adasına kadar yolculuk yapmıştır. Sonrasında Paris'e geri dönmüş ve kendisini edebiyata vermiştir. Bu deniz yolculuğu onda deniz sevgisini ve egzotizmi uyandırmıştır. Jeanne Duval adlı melez bir kadınla uzun süren bir ilişkisi olmuştur. *Kötülük Çiçekleri* (1857) adlı eserinde Duval'e pek çok şiir ithaf etmiştir. Felç geçirip 1867'de Paris'te ölmüştür (Göker, 1896, s. 71).

Baudelaire tam manasıyla sembolizmin temsilcisi olarak kabul edilmez. Ama sembolizmle ilgili bütün yapıtlar ondan bahseder. 'Arayış' bu şair için en uygun sözcüktür. Ömrü boyunca bir arayış içinde oldu. Yolculuk ve arayış Baudelaire'nin şiirlerinin ana temasını oluşturmuştur. Durmadan yakındığı yaşam sıkıntılarından özellikle de yoksulluktan ve hastalıktan kaçmak için kendisine sığınaklar arar. Bu sığınak arayışının şiirine yansımaları yapay cennetler şeklinde olur. Bu yapay cennetler uyuşturucu maddelerin sağlayabileceği türdendir. *Şarap ve Haşhaş* (1851), *Haşhaşın Şiiri* (1860) isimli şiirlerinde yapay cennetler ve geçici zevkler işlenmiştir. Özellikle kadın konusu yapay cennetlerin merkezinde yer alan bir konu olmuştur. Baudelaire için tek sığınak çalışma olmuştur. Yaşamak için çalışmak zorundadır. Bu yüzden ilk eserleri geçim sıkıntısıyla yazılmıştır. Geçim sıkıntısı, borçlar artıkça Baudelaire daha çok yazmak zorunda kaldı. Ölümünden sonra geriye pek çok şiir, roman ve drama taslağı bıraktı. Arayışının boyutlarına oranla tamamlanmadan kalmak Baudelaire'nin de eserlerinin de kaderi olmuştur (Brunel, 2006, s. 176-177).

Baudelaire *Kötülük Çiçekleri* adlı meşhur eseriyle sembolizmin başlangıç noktasını belirlemiştir. Sembolist görüşünün şekillenmesinde Poe'nun etkisi

vardır. Baudelaire tabiatın Tanrı gibi çokluktan oluşmuş bir teklik olduğuna inanmış ve bu düşüncelerini de *Kötülük Çiçekleri* adlı eserinde yayınlanan “Denklikler” adlı şiirinde ifade etmiştir. Bu şiirinde tabiatı bir mabede, ağaçları da bu mabedin sütunlarına benzetir. Şair de zaman ve mekânın varlıklarının temsil ettikleri özlere erişebilen yani varlığın ilahî aslını görebilen kişidir. Baudelaire şairin kâinatın varoluş sırlarına erişebileceğine inanır. Bu yüzden de bu gerçekliğin şiirde ifade edilmesine çok önem verir (Kantarcioglu, 2009, s. 206-207).

Baudelaire’de sembolizmi en çok hissettiren duygu sürgün duygusudur. Kovulmuş olduğu ama oraya ait olma bilincini koruduğu idealin ülkesi, Platon’un idealar ülkesine benzemektedir. Şaire göre, gözle görülen nesneler, ideal ve daha değişik bir gerçeğin tasarımıdır başka bir şey değildirler (Brunel, 2006, s. 178).

Baudelaire’nin etkisi altında kaldığı sanatçılar çok çeşitlidir. Şairden ressam, filozoftan musikişinasa kadar pek çok farklı sanat alanının tesirinde kalmıştır. Böylece Baudelaire şiirlerini düşünür-ressam-müzisyen yetisi ile şekillendirmiştir. Bu da sembolizmin temelini oluşturacak sanatlar arası uyum için bir basamak ve örnek olmuştur (İnal, 1981, s. 174).

Baudelaire şiirin iki temel özelliği olması gerektiğini savunur. Bunlardan ilki şiir, öteki sanatlarla, mimarlık, gravür, heykel ve resimle uyum içinde olmalıdır. İkinci olarak şiir, ister betimleyerek, ister gözüpek sözcük ilişkileri ve transfer poetikası kurarak duygular arasındaki uyumları dile getirmelidir.

Baudelaire’in şiire getirdiği uyumlardan biri de görülen ve görülmeyen dünya arasında kurduğu uyumdur. Şair, hayal kurma ve imgelem gücüne dayanarak büyüleyici sözcüklerle bu iki dünya arasındaki dengeyi, gizemci bir bütünde birleştirerek tek bir dünya görüntüsü olarak verir. Böylece Baudelaire sembolizm akımının temellerinden birini oluşturacak olan iki dünya arasındaki uyumunun şairle okur arasındaki bir dilsel etkileşimden ibaret olmasını sağlar. Baudelaire bu uyumu şu cümlelerle ifade eder:

Sadece düşte değil, uykudan önceki hafif sayıklama, coşkunluk anında, gözlerim hâlâ açıkken bir müzik sesi duyar duymaz, renkler, sesler, kokular arasında bir benzeşim buluyorum. Bana öyle geliyor ki bütün şeyler aynı ışınlar tarafından oluşturuldu. Hepsi aynı eşsizlik, aynı benzeşim içinde olsa gerek... Kırmızı esmer tasalarımın kişiliğim üzerinde büyüleyici, sihirli bir etkisi var... Beni derin bir düş dünyasına sürüklüyor bu. İşte o zaman obuanın derin ve boğuk sesini duyuyormuş gibi oluyorum (Baudelaire'den aktaran İnal, 1981, s. 171).

Baudelaire'nin açıklamalarına göre evrendeki uyumlu dengeyi çözmek bir duyu bilgisi gerektirir. Bu duyu bilgisi ile şair evrendeki dengeyi kavrar. Baudelaire bu duyu bilgisi ile tabiatın bir tapınak olduğu bilgisine ulaşır.

Baudelaire'nin şiirlerindeki duygular arasındaki iletişim, uyum, ilişki sinestezik öğelerin çokluğunu gösterir. Şiirleri doğadaki çokluğu yalınlaştırır ve tek bir kavram olarak verir (İnal, 1981, s. 174).

Eserleri *Kötülük Çiçekleri* (1857), *Enkazlar*, *Yapay Cennetler* (1860), *Esrar ve Haşhaş*, *Füzeler*, *İşte Kalbim*, *Küçük Mensur Şiirler* (1862).

Baudelaire dair bizim edebiyatımızda da pek çok şey söylenmiştir. Özellikle dönemi içinde tanıtım yazılarıyla edebiyat tarihimize ışık tutan Hüseyin Cahit'in Baudelaire dair söyledikleri bizim için önemlidir⁹⁰.

Hüseyin Cahit, Baudelaire'i tam bir sembolist şair olarak kabul etmez. Ona göre Baudelaire olsa olsa sembolistlerin geleceğinin müjdecisi olabilir. Baudelaire de Alfred de Vigny, Sainte Beuve gibi sembolist şairlerin etkilendiği şairlerden yalnızca biridir. Çünkü eserlerinde tasavvuf-perverdir. Bu yüzden de eserlerinden kalbe ilhamlar geldiği hissedilir. Bu ilhamlar sayesinde de eserlerinin insan üzerinde garip bir telkin kuvveti vardır. Aslında Hüseyin Cahit'e göre Baudelaire parnas akımına mensuptur. Çünkü eserlerinde dış yapıya çok fazla önem verir. Ayrıca bundan on beş yirmi sene evvel dekadanlılığın nazariyecisi de olmuştur ama sembolist olamamıştır. Buna rağmen Baudelaire'nin sembolist akımın bir parçası gibi görülmesinin sebebi dış dünya ile duygularımız arasında ve eşya ile düşüncelerimiz, hislerimiz arasında bir bağ olduğunu görmesi ve bu bağı şiirlerinde yansıtmasıdır. Ama bütün bunlara

⁹⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, "Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları", *Servet-i Fünûn*, S. 540, 5 Temmuz 1317, s. 309-312.

rağmen Hüseyin Cahit, Baudelaire'i bir sembolist olarak görmez. Baudelaire eşyanın birbiriyle ya da insan ruhuyla ilişkisini görmüş olabilir fakat bu onun sembolist olması için yeterli değildir. Baudelaire ancak sembolizmin bir mübeşşiri olabilir (Yalçın, 1317c, s. 310).

Bu belirttiğimiz yazıların yanı sıra Baudelaire'den bahseden başka yazılar da vardır⁹¹. Ama bunlar Hüseyin Cahit'in ya da Cenap Şahabettin'in Baudelaire incelemelerine benzememektedir. Baudelaire'nin şiir anlayışından ziyade çokça ses getiren eseri *Kötülük Çiçekleri*'ni tanıtmaya yöneliktir.

3.2.2.3. Stephane Mallarme (1842-1898)

Fransız şair Mallarme, sembolizmin öncü şairlerindendir. Akımlardan nefret ettiğini söylemesine ve sembolist olduğunu kabul etmemesine rağmen sembolizmin oluşmasında ve gelişmesinde önemli katkıları olmuştur. Mallarme Paris'te doğmuştur. Çocuk yaşta annesinin ve kız kardeşinin ölümlerine şahit olduğu için yaslı bir çocukluk geçirmiştir. Sens Lisesinde öğrenci olduğu dönemlerde yazdığı şiirler ölüm saplantısını ve bir sığınak arayışını dile getirir. 1860 yılında Baudelaire'nin ünlü eseri *Kötülük Çiçekleri*'ni keşfetmesi edebiyat hayatının dönüm noktasını oluşturmuştur. Kalemle geçinmenin imkânsız olduğunu görünce İngilizce öğretmeni olmaya karar verdi ve eğitim için İngiltere'ye gitti. Burada Marie Gerhard'la evlendi. 1863'te Tournon Lisesinde İngilizce öğretmeni olarak işe başlamıştır. Ama bu okulda çalışmak, düzenli bir hayata sahip olmak Mallarme'de ciddi bir yıkıma yol açtı. Ruhsal, metafiziksel ve şiirsel bunalımlarla boğuştu. 1868 yılında Avignon Lisesine atandı ama bu yer değişikliği de şairin bunalımlı hallerini geçirmeye yetmedi. 1871'de Paris'e yerleşti. Bu sırada birkaç mensur şiir ve Poe'nun şiir çevirilerini yayınladı. 1874 yılında Paris'te Roma sokağında kiraladığı ev meşhur 'Salı Buluşmaları'nı başlatır ve pek çok ünlü şairin uğrak noktası olur. 1879'da küçük kızının ölümü sonrası ölüm teması Mallarme'den hiç ayrılmamıştır (Brunel, 2006, s. 203-204).

⁹¹ Ali Kemal, *Şer Çiçekleri*, Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri, İstanbul, 1330/1913, s.70-80; imzasız, *Hâtırat-ı Edebiye: Elem Çiçekleri*, İkdâm, nr.524, 7 Kânun-ı Sani 1896; Ayın Nadir, *Musahabe-i Edebiyeye Cevap*, Malumat, nr.285, 1317/1911.

Mallarme şiiri, varlığın görünümünün gizemli anlamının, bir temel ahenge indirgenmiş insan dilindeki ifadesi olarak tanımlar. Bu tanımla yalnızca şiiri mi tanımladı yoksa sembolizmi mi tanımladı; bu belirsizliği Mallarme'nin kendisi değil takipçileri benimsemiştir. Mallarme, kendi edebi anlayışı ve şiiri hakkında belirli kalıplar konulmasına her zaman karşı çıktı. Kendisine sembolizmin lideri olup olmadığı sorulduğunda şöyle cevap vermiştir:

Şaire yaşamak hakkı tanımayan bir toplumda şairin durumu, bence, kendi mezarını yontmak için kendi köşesine çekilebilen insanın durumudur. Bana okul önderi görünümü veren şeye gelince: İlkin şu; ben gençlerin düşünceleriyle her zaman ilgilenmişimdir; ikincisi, hiç kuşkusuz, yeni katılanların katkılarında bulunan yenilikleri kabul etme içtenliğimdir. Çünkü ben, gerçekte yalnız bir insanım ve şiirin, insanların ne olduğunu unuttukları görkemin kendi yerine sahip olacağı kurulu bir toplumun debdebe ve tantanası için yaratıldığına inanıyorum (Brunel, 2006, s. 204).

Mallarme geleneği tamamen reddetmez. Şiir sanatında geleneksel ölçü ve biçimleri beğenmekle beraber her şairin kendi müzik aletini çalacak teknikleri oluşturabileceğine de inanmaktadır. Çünkü Mallarme'ye göre her ruh bir melodidir ve her şair bu melodiyi seslendirecek teknikleri geliştirmede özgürdür. Mallarme, Tanrı'nın temsil ettiği hakikati ifade etmekte hiçbir dilin yeterli olmadığını bu yüzden de insanların çok ve çeşitli diller kullandığını ifade eder. Çünkü dil Tanrının evrensel hakikatini ifadede yetersiz kalmıştır. İşte şiir sanatı da evrensel bir dile, musikinin dile erişmesi için vardır. Bu yüzden dil, şairin elinde onun hayal gücünün tezgâhında musikiye dönüşür. Şiir pek çok kelimeden tek bir kelime yaratır. Bu sihirli kelime de aynı ruh tecrübesinin diğer insanlara anlatma gücüne sahiptir.

Saf şiir, Mallarme'nin her zaman ulaşmak istediği şiir olmuştur. 1898 yılında Valvins'te nefes darlığı sonucu ölmeden önce Verlaine kısa bir özyaşam öyküsü gönderir. Bu mektupta nasıl bir yapıt tasarladığını şu sözleriyle ifade eder:

(...)ben, tıpkı bir zamanlar Sihirli Taş fırınının ateşini beslemek için evinin eşyalarını, çatı kirişlerini yakanlar gibi, bütün onur ve bütün doyumunu uğruna feda etmeye hazır bir simyacı sabrıyla, bir başka şey düşledim, bir başka şey denedim. Neyi? Söylemesi güç: bir kitap, doğal olarak, birçok cilt, kitap olan bir kitap, mimarî ve önceden tasarlanmış bir kitap ve elbette ne denli olağanüstü olursa olsun rastlantısal esinler toplamı olmayan bir kitap. Daha ileri gidip şöyle diyeceğim: Aslında bir tek olduğuna inanmış, kendisinin haberi olmaksızın yazan herhangi bir kimsenin, hatta Cinler'in elinden çıkmış bir kitap. Yeryüzünün orfik açıklaması (ki bu şairin biricik görevidir)

ve eşsiz bir yazınsal oyun: Çünkü kitabın, o sırada nesnel ve diri olan ahengi bile, sayfa numaralarına varıncaya kadar, bu düşün ya da Od'un denklemiyle yan yana gelir (Brunel, 2006, s. 205-206).

Saf şiir anlayışını gerçekleştirmek için şiirin dilinde önemli değişiklikler yapmıştır. Mallerme, şiir için ayrı bir dil icat edilmesi gerektiğine inanıyordu. Yalnız şiirde kullanılacak 'öz kelimeler'i bulmak için, hiç kullanılmayan, çok eski, yıpranmış terimleri ihya etmeye çalışmış; yapma kelimeleri almış yahut bazı kelimeleri günlük konuşmada ifade ettikleri manalardan başka manalarda kullanmıştır. Kelimeler, Mallerme'ye göre değişmeyen bir akçe gibi, her kalemde, her sanatçıda her zaman aynı şeyi ifade eden kalıplar değildir. Her kelimenin kendine göre bir değişme kabiliyeti, bir elastikiyeti vardır. Her kelime bir semboldür (Perin, 2011, s. 52).

Mallerme nazımda noktalama işaretlerinin kısıtlayıcı etkisinden kurtulmak gerektiğine inanmıştır. Gramer kurallarına göre şu veya bu cümleden, ibareden sonra mutlaka noktalamalara riayet etmenin şart olmadığını iddia etmiştir. Şair, düşüncesine göre, gereken yere nokta, virgül veya herhangi bir işaret koyabilir. Nesirde olduğu gibi klâsik nazım kurallarına uyarak zamirler, zarflar, fiiller ve her türlü bağlama unsurlarını kullanmak şart değildir. Çünkü yan yana sıralanan kelimeleri, daha doğrusu sembolleri birleştirecek olan unsur, okuyucunun zihnidir, hayal dünyasıdır (Perin, 2011, s. 52-53).

Sonuç olarak Mallerme'nin şiir anlayışını oluşturan kavramlar gizlilik, sır anlayışı, özel bir şiir dili, şiirde müziğe fazlaca önem vermesi, insanla evren arasında gizli ilişkiler olduğunu savunmasıdır (Göker, 1986, s. 82).

Eserleri *Eski Tanrılar* (1880), *Şiirler* (1887), *Edgar Poe'nun Şiirleri* (1888), *Saçmalar* (1897).

Hüseyin Cahit'in tam manasıyla sembolist olarak gördüğü şair Mallerme'dir. Ama Mallerme de başlangıçta pek çok sembolist şairde olduğu gibi parnas şiir akımına mensup idi. Fakat Hüseyin Cahit, baştan beri Mallerme'nin Baudelaire'ye yakın olduğunu yani anlaşılmaz, muğlak ve sanatlı şiirler yazdığını söyler. Yalnız Hüseyin Cahit şunu belirtmeden geçemez; Mallerme şiir hayatının son yarısında sembolizme geçmiştir. Hüseyin Cahit, Mallerme'nin iki

başlık altında incelenmesi gerektiğini söyler: Evvelki Mallerme ve Sonraki Mallerme. Evvelki Mallerme'nin şiirleri garip kelimeler ve hayaller içermekle beraber büyük oranda anlaşılıyordu. Ama sonraki Mallerme'nin şiirleri bütün bütün anlaşılmaz bir hâl almıştır. Özellikle de *L'arpés-midi d'un Fanne* isimli şiir mecmuasından sonra bu anlaşılmaz dili daha belirginleşmiştir (Yalçın, 1317i, s. 60-61). Ama şiirin kurallarına sıkı sıkıya bağlılığını ömür boyu sürdürmüştür. Buna rağmen sembolist olarak görülmesini Hüseyin Cahit, Mallerme'nin şiirinin ne olduğu konusunda fikirlerinin değişmesine dayandırır. Yine de Hüseyin Cahit'e göre Mallerme, sembolizmin babası ve üstadı sayılamaz. Çünkü şiirlerindeki değişiklikler sembolistler ortaya çıkıp eserler vermeye başladıktan sonra olmuştur.

Mallerme'in sembolizmin üstadı sayılmasının en önemli sebebi ise dönemin yenilikçi şairlerinin onun evinde toplanması ve edebi sohbetler yapılmasıdır. Mallerme bu toplantılarda çok misafirperver bir ev sahibi olurmuş. Bu yüzden Hüseyin Cahit'e göre takipçiler de Mallerme'yi bir hoca, bir üstat olarak kabul etmişlerdir⁹². Mallerme'nin şiirlerine bakılırsa Hüseyin Cahit'e göre bu şiirlerin en temel özelliği anlaşılmalardır. Her ne kadar takipçileri Mallerme'nin keşfedilmesi gereken bir kaynak olduğunu söylese de Hüseyin Cahit bu şiirlerin kemal-i dikkatle incelense dahi şiirlerin bütünüyle anlaşılamayacağını iddia eder. Ama Hüseyin Cahit bu şiirlerin bir bilmece gibi olmasına karşın okuyucu üzerinde derin etkiler bırakan bazı beyitlere sahip olduğunu da itiraf eder. Mallerme'in eserlerine dair belirtilen bir ayrıntı da şiirleri arasında bir bağlantı olmamasıdır. Adeta her şiir başka bir anlayışla, başka birinin kaleminden çıkmış gibidir.

Mallerme'nin başlangıçta nasıl meşhur olduğunu Hüseyin Cahit şu sözleriyle ifade eder:

Mallerme, parnas mesleğinden ayrılıp da yeni bir tarz-ı şiir ihdas ettiği vakit eserlerinin anlaşılmalığı onu Yunan-ı Kadim'in esrarengiz bazı merasimini ifa ile bir takım mukaddes şeyleri havassa ta'lim eden bir rahib-i mevkiane is'ad etti. Bunun üzerine meşhur oldu (Yalçın, 1317c, s. 310).

⁹² "Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları", *Servet-i Fünûn*, 540, 5 Temmuz 1317, 309-312.

Mallerm'e'nin eserlerinin anlaşılması üzerinde Hüseyin Cahit ısrarla durur. Bu anlaşmazlığı da Mallerm'e'nin ısrarlı bir şekilde takip ettiğı şiir kurallarına bağlar. Mallerm'e her ne kadar takipçileri tarafından duygulu, hayalperest olarak gösterilmek istense de Hüseyin Cahit, Mallerm'e'nin mantıklı ve maddi dünyayı şiirlerinde inşa eden mimarlık yönünün önde olduğunu iddia eder. Bu yüzden de şiirlerinde okuyucusuna hareket imkânı tanımaz; şiirlerinde okuyucusunu değil, bağlı olduğu kuralları önemserdi.

Mallerm'e'nin eserlerini, içeriğini ve dilini Hüseyin Cahit şu şekilde değerlendirir:

Mallerm'e'nin bazı eserleri okunurken ta'biratın, ahenk savt ile levnden başka bir şey düşünölmeksizin rastgele dizilmiş olduğuna zahib olunur. Mallerm'e kelimelere ifade ettikleri mana haricinde olarak, bundan müstakil olarak bir kıymet atfeder, vasıl-i manalarını kıymet-i musikilerine feda eylerdi. Yalnız bu hareket eserlerini anlaşılması bir hale getirmek için kafi iken sanat-ı nazmı esas itibarıyla esrar alüd addetmesi bunu bir kat daha teşdîd etmiştir. Mallerm'e vuzuhu bazı nev-i nesirler için tecviz ettiğı halde nazım ile, şiir ile gayr-i kabil te'lif görür, şiir için ayrı bir lisana ihtiyaç olduğunu söylerdi. Ona göre şiir eşya-yı hakikiyenin birer timsalini teşkil eden <fikir>leri harici müşabehetler vasıtasıyla ifade etmeliydi. Şiir bir zümre-i havasa mahsus bir lisana serair idi ve bütün böyle lisanlar gibi gerek vezin, gerek intihab-ı kelimat, gerek nahv için hususi kaidelere malik idi (Yalçın, 1317c, s. 311).

Hüseyin Cahit, Mallerm'e'nin anlaşmazlığını fikirlerinin karışıklığına bağlar. Fikirlerini sırasıyla değil hep birden ve karma karışık söyler. Bunun sebebi de eserlerinin her birinde hatta beyitlerinde ayrı ayrı manalar vermek istemesidir. Çünkü Mallerm'e'ye göre her eserinde en az üç anlam bulunurdu. Bunlardan birinci anlam açık ve herkesin anlayabileceğı bir anlamdır. İkinci anlam manevi bir anlamdı; bazı kimseler anlardı. Üçüncüsü ise batınî bir anlamdır ve yalnızca erbabı olan anlar. Bütün bunlardan dolayı Mallerm'e, Hüseyin Cahit'e göre başarı kazanamamış bir şairdir ve eserlerinin hiçbirisi geleceğı kalamayacaktır (Yalçın, 1317c, s. 311).

Cenap Şahabettin, önemli olduğunu düşündüğü Fransız şairlerden detaylıca bahsetmek için bir yazı dizisi⁹³ kaleme alır. Ama bu yazı dizisinin devamı gelmez. Sadece Stephane Mallerm'e'den bahseder.

⁹³ Cenap Şahabettin, "Fransız Şu'arâyı Hâzırası", Servet-i Fünûn, 1313, S.360, s.338-340. (Bu yazı dizisinin devamı gelmez. Bu makalesinde yalnızca Mallerm'e'yi anlatmıştır.)

Mallermé'nin edebi anlayışı Cenap Şahabettin'e göre muammâî olarak adlandırılmalıdır, oysa ona sembolist denilmiştir (Bayık, 2000, s. 101). Yeni yeni filizlenen bu edebi akımın en önemli temsilcisi olarak Mallermé kabul edildi. Cenap Şahabettin'e göre bu şairin her bir eseri bir muamma oldu. Başlangıçtaki eserleri anlaşılır bir muamma iken son eserleri bütün bütün anlaşılmas bir muamma oldu. Cenap Şahabettin, Mallermé'nin şiirlerindeki bu değişimi şu şekilde ele alır:

Eş'ârı etrafında biriken gölgeler dembedem tekâsûf etmeğe, bir zulmet-i amîka derecesini bulmağa başladı. Maksudı yazdıklarını âdîlikten kurtarmaktı, o kadar kurtardı ki âlînin bile fevkına çıktı; ulviyetler fevkındaki esir-i siyah içinde boğularak ma'nâyı hayâlâtı nazardan nihân kaldı. Her fikrin üzerine altı yedi tabaka kadar mübhemiyet çekmedikçe bu şairin ruhu vuzuh-ı istirâhate reşide olamaz (Bayık, 2000, s. 101).

Cenap Şahabettin, Mallermé'nin eserlerini bütün bütün kötülemez. Eserlerinin içinde güzel olanların da var olduğunu söyler ama bu güzellikleri keşif bir koza içinde sıkışmış; muğlak lafızlar ve musiki içinde boğulmuş ipekböceğine benzetir. Mallermé'nin sanatlı üslubu öyle bir hale gelmiştir artık okuyucu için şairin eserlerinin varlığı da yokluğu da bir olmuştur. Dolayısıyla Mallermé'nin adı bugün anlaşılmas kelimesine eş sayılmaktadır.

Mallermé'nin anlaşılmas ve sanatlı söyleyişin kısılcı altında kalan şiirlerine rağmen genç şairlerin ona saygılı olmasını Cenap Şahabettin'in Mallermé'nin nazik ve hoşsohbet bir kişi olmasına bağlar.

Zira kendisini tanıyanların rivayetine göre Mallermé pek nazik, pek zarif, musâhabesi pek müfid bir adam imiş. İşte bu müfid musahabeler "sembolizm" meslek-i edebisinin vâsıta-i ittisa' ve intişarı olmuştur. Âsâr-ı az çok bir kayd-ı zarafet-füruşu ile tahfif ve tehzil edildiği sırada Mallermé'nin namı büyük bir fırka-i şuara tarafından makam-ı muallimiyet i'lâ ve meslek-i kalemisi maa-l-isti'câl kabul edildi. Bu sayede "sembolizm" bütün bütün teessüs etti (Bayık, 2000, s. 102).

Mallermé'nin şiirleri, onu takip eden genç şairlerin anlayışını da etkilemiştir. Bu şairler için bir eser mana yönünden ne kadar kapsamlı, ayrıntılı ve geniş olursa; hayaller, kinayeler, nükteler ve benzetmeler eserde ne kadar çok yer alırsa o kadar iyidir. Genç şairlerin aldıkları başka dersleri Cenap Şahabettin şu şekilde ifade eder:

Muzlim ve amik bir fikrin serâir-i dakikası vuzuh ve sarâhatle söylenmemeli, ancak telkin ve ifham edilmelidir; kelime ve cümle râz-ı ruhi çırılçıplak ortaya atılmamalı, belki bir nikab-ı şeffaf-ı san'atla pûşîde-lika bırakmalıdır (Bayık, 2000, s. 102).

Genç şairler bu derslerden kendi yeteneklerine göre bir şeyler alıp eserlerinde uyguladılar. Cenap Şahabettin, kimi şairlerin muğlak yazmada üstünlük gösterdiğini; kiminin Mallerme'nin şiir anlayışını aynen kabul etmeden bazı değişiklikler yaptığını bu sayede Henri de Regnier gibi güzel şairlerin yetiştiğini söyler. Ama değişmeyen bir şey var ki o da bu genç talebeler Stephane Mallerme'nin üstatlığını kabul etmede hem fikirdirler. Verlaine'nin vefatıyla boş kalan akımın reisliğine açık ara kabulle Mallerme getirilmiştir.

Cenap Şahabettin, Mallerme'ye bu yoğun ilginin doğru olup olmadığı; gerçekten takipçilerinin dediği gibi bir dahi-i edib mi değil mi bu konuda da fikir beyan eder. Cenap Şahabettin'e göre Mallerme'nin edebi zekâsının anlaşılmasının yolu onun anlaşılabilir eserlerine bakmaktan geçer. Zira anlaşılamayan eserler için iyi ya da kötü bir yorumda bulunmak doğru değildir. Stephane Mallerme'nin anlaşılabilir eserleri manzum ve mensur olmak üzere iki kısımdır. Ama Cenap Şahabettin'e göre manzum eserleri birkaç parça şeyden ibaret olduğu için değerlendirme adına yetersizdir. Bu yüzden de sadece anlaşılabilen nesirleri üzerinde Mallerme'i değerlendirir. Cenap Şahabettin'in değerlendirmeleri sonrasında vardığı sonuç şudur:

Hâlbuki bu son eserler arasında hiçbir şey görülmez ki fikr ve ma'na itibarıyla âdiliğin pek çok fevkinde bulunsun; şairin mecmua-i mensurât-ını okuyunuz; bazı parçaları hiç anlamayacak, anladıklarınızı bayağı bulacaksınız. Bundan istidlâl edilebilir ki Mallerme anlaşılma maksadıyla bir şey yazdığı zaman kendisinde bazı şübbân-ı şuarânın tevehhüm ettiği zekâ-yı edebîden bir eser gösteremiyor. Binâenaleyh bu şair hadd-i zatında bir dahi olsa bile bu dehasını âsâr ile ispat etmemiştir (Bayık, 2000, s. 103).

Cenap Şahabettin ulaştığı bu sonucun beraberinde Mallerme'de muğlaklık doğal mı yoksa yapmacık mı sorusunu getirdiğini ve bu soruya cevap bulunması gerektiğini söyler. Bu sorunun cevabı Cenap Şahabettin'e göre gayet basittir. Çünkü Mallerme'nin eserlerine bakıldığında parnas şiir akımına mensupken yazdığı eserler ile okuyucularına bir şeyler anlatmak istediğinde gayet açık ve anlaşılır bir biçimde kaleme alınmıştır. Öyleyse Mallerme'de muğlaklık yapmacık ya da kendi isteğiyle yaptığı bir şeydir.

Bu mübâyetlerle istidlâl olunabilir ki Mallerme'nin harekât-ı kalemiyesi ihtiyârî, iltizâmî ve ca'lîdir: Kalemini girdâb-ı iğlaktan kurtarmak kuvveti kendisinde varken bazı âsârını mu'temededen o girdaba atıyor. Şairin "sembolizm" dediği şey adeta sâfdil kariilerinin gözlerini boyamak için bil-itina intihâb olunmuş bir tûtiyâ-yı iğfaldır (Bayık, 2000, s. 103).

Cenap Şahabettin'e göre Mallerme'nin bu özelliği doğuştan olmadığına göre sanat anlayışında bir değişme yaşanmış demektir. Öyleyse bunun nasıl ortaya çıktığı, Mallerme'nin bunu nereden ve kimlerden aldığı bilinmesi zaruridir. Bunun içinde Mallerme'nin hayatının incelenmesi gerektiğini dile getirir. Cenap Şahabettin, Mallerme'nin hayatına bakıldığında onun İngilizce öğretmeni olduğunu görür. Şiir dünyasında isim yapmadan İngilizce öğretmenliği sayesinde para kazanmış, bu edebiyatın eserlerini ve özellikle şiirlerini okumuştur. İngiliz edebiyatından şüphesiz en çok ilgisini çeken şair ise Edgar Allen Poe olmuştur. Edgar Allen Poe bir sembolist değildi, ama eserleri Alfred de Vigny, Lamartine ve Baudelaire'nin eserlerine benzerdi. Cenap Şahabettin, Poe, Vigny, Lamartine ve Baudelaire'de gizli, samimi, doğal bir sembolizm eğilimi olduğunu söyler. Mallerme de okuduğu şeylerde bu sembolizm algısını görür, hisseder ve eserlerinde bunu uygulamaya başlar. Cenap Şahabettin bu duruma "telâhuk-ı efkâr-ı müşabihe kanun-ı dimağiyesi" ismini verir. (Bayık, 2000, s. 104).

Mallerme'nin yeni bir edebi akıma geçmesinin sebepleri sadece bunlardan ibaret değil. Esas iki önemli sebepten bahseder Cenap Şahabettin. Birincisi okuyucular gibi şairler de Parnas mesleğinin abartılı vuzuhundan yorulmuştur. İkincisi ise bütün sanat şubelerinde isti'areye bir eğilim vardır. Bu iki durum Mallerme'nin yeni bir edebi anlayış ortaya koymasında etkili olmuştur.

Bu iki şey Mallerme'nin hissini yahut fikrini bir karar-ı kat'î haline getirdi; kuvvenin fiile inkilâbı bir himmet-i kalemiyeye muhtaç kaldı. Biraz tenpervârâne bir surette Mallerme bu himmeti sarf edince kariinin bir büyük değil, bir mümtaz kısmını kendisine tarafgir buldu: İşte ağleb-i ihtimâlâta nazaran sembolizmin menşei budur (Bayık, 2000, s. 104).

Cenap Şahabettin, sembolizm başlangıçta her edebi akım gibi çok karışık ve anlaşılmaz bulunduğunu hatta gereksiz görüldüğünü söyler. Ama zamanla sembolizm öyle güzel bir noktaya gelmiş ve öyle nefis eserlerin vücut bulmasını sağlamıştır ki hiç olmazsa bunlara hürmeten Mallerme'nin ismi gelecek

kuşaklara kadar gidecektir. Yoksa Cenap Şahabettin onun eserlerinde geleceğe ulaşacak edebi bir kıymet bulmaz.

Mallarme hakkında Servet-i Fünûncuların fikirlerini verdikten sonra ikinci olarak Ahmet Haşim'in görüşlerine geçebiliriz. Mallarme, Ahmet Haşim'in önem verdiği sembolist şairlerin başında gelir. Mallarme'nin şiir anlayışı kâinatın, hakiki mevcudatının fikirler olduğu ve maddi âlemin de Ahmet Haşim'in ifadesiyle, "bütün tecelliyâtı eşkâli manaya zarf olan kelimeler gibi fikirlerin birer remz ve işareti" olduğu üzerine kuruludur (Ahmet Haşim, 1927, s. 7). Fikirler soyut olduğu için sona ermesi düşünülemez; yok olan ve değişen ancak işaretlerdir yani timsallerdir. Dolayısıyla gayesi timsali tasvirden ibaret olan realist bir sanat anlayışı, Ahmet Haşim'e göre saçma bir uğraştır. Çünkü böyle bir sanatın konusu geçicidir. Timsal, ancak işareti olduğu fikirle beraber kullanılırsa kıymeti olur. Mallarme'nin bu görüşleri onun şiir ve dini bir tutmasına neden olmuştur. Çünkü bütün dinlerde, ibadet merasimi kokular, renkler ve ahenklerle ebedi bir fikrin geçici bir timsalini canlandırır. Kâhinler, halkı heyecana getiren sözlerini gaipten haber aldıklarını söylerlerdi. Ayrıca her dini kitabın manzum oluşu da Mallarme'nin görüşlerini haklı çıkaran bir delildir. Ahmet Haşim, Mallarme'nin şiir hakkındaki düşüncelerini şairin ağzından, okuyucuyla paylaşır⁹⁴. Ardından da Mallarme'nin sembolistliğinin Hegel ve Fichte'ye dayandığını söyler. Ahmet Haşim, Mallarme'nin timsalleri şiirde kullanarak edebiyatta yeni bir çığır açtığını düşünmez. Çünkü timsaller, zaten Eski Yunan'dan, Mısır'dan, Fenike'den beri sanatta vardı. Dolayısıyla Mallarme'nin farkı fikirleri değil; şiirleridir. Bununla ne demek istediğini Ahmet Haşim şöyle açıklar:

Mallarme'den evvel şiirin muhatabı kâriinin zekâsı idi. Mallarme buna kariinin ruh ve asâbını ikame etti. Tahta bir levha gibi ancak kuvvetli bir vuruşla ses çıkaran zekâyâ kıyasen ruh, ince tellerden yapılmış havâi bir rebâbdır. Şiirin hedefi ruh olunca belagâtin bütün gürültücü köhne malzemesi itibardan düştü. Kuvvetli seslere, keskin renklere ve körletici ziyâlara lüzum kalmadı. Şiir, bir akşam manzarası gibi uzak akisler, silik şekiller, baygın renklerle doldu ve tatlı bir alacalığın istilâsı altında kaldı (Ahmet Haşim, 1927, s. 7).

Böyle bir anlayışla şiirlerini yazan Mallarme, Ahmet Haşim'e göre sanki öteden beri var olan Fransızca kelimeleri kullanmıyordu. Artık kelimeler, şiirin içinde

⁹⁴ Ahmet Hâşim. (1927). "Sembolizmin Kıymetleri". *Hayat*, 26, 7-8.

rengârenk ışımaya başlamıştı ve esrarengiz anlamlar yüklenmişti. Böylesi bir şiiri ilk kez okuyanlar için artık her şey tatsız ve düzensiz bir hâl alıyordu. Çünkü şiirin verdiği zevk o kadar eşsizdi.

Ahmet Haşim, bu şiirlerin çoğu zaman anlaşılmamakla suçlandığını söyler. Oysa bu haksız bir suçlamadır. Çünkü ruhun derinliklerinde gezen bir şiir için anlaşılmamaktan doğal ne olabilir ki? Kimi zaman zekânın bile bir merhalesi geliyor ki diğer insanlar tarafından anlaşılamıyor. Einstein bile yaşadığı devirde anlaşılmamıştır. Ahmet Haşim'e göre bazı şeyleri açıklamak müşkül bir şeydir. Çünkü müşkülât bu şeylerin içindedir. Ayrıca Mallerme'ye dair söylenmesi gereken bir husus da şiirini, musikinin sınırlarına çok fazla yaklaştırmasıdır.

Mallerme'nin fikirlerine dayanan sembolizmle beraber Ahmet Haşim, şiirdeki asırlardan beri var olan zincirlerin kırıldığını söyler. Artık ruh, rengârenk bir fişek gibi havalarda parladı. Ve bu ışık altında şiir, musiki ve resim bir oldu, tek oldu. Böylece Mallerme'nin şiirde yaptıkları sembolizmin en güzel örnekleri olmuştur. Sanatta şahsiyet ve hususiyet itibârîyata galebe gelmiştir. Ahmet Haşim'e göre bu tarif, bugünkü sanatın en genel tarifidir. Ayrıca sembolizmin bugün de varlığını sürdürdüğünün en önemli kanıtı Mallerme'nin öğrencisi olan Henri de Regnier'in Fransız encümen-i danişine âza seçilmesidir. Ardından da Paul Valery'nin aynı encümen-i dânişe aza seçilmesi sembolizm adına daha anlamlı bir harekettir (Ahmet Haşim, 1927, s. 8). Özetle Ahmet Haşim demek istemektedir ki sembolizm tam anlamıyla ortadan kalkmamıştır.

3.2.2.4. Paul Verlaine (1844-1896)

Asker bir babanın çocuğu olarak Metz'de dünyaya gelen Fransız şair, babasının mesleği gereği Paris'e taşınır. Burada başarısız bir okul hayatı geçirir. Başarısız okul hayatının bir sonucu olarak geçirdiği içe kapalı dönem, şiirlerinin kaynağını oluşturur. İçkiye olan düşkünlüğü nedeniyle eşini ve işini kaybeder. Verlaine şiir hayatına parnasyen olarak başlar. *Poemes Saturniens'den (Acıklı Şiirler, 1866)* sonra şairin şiir anlayışı sembolizme doğru kayar. Parnasyenlerin kuru anlatımına karşı Verlaine duygu ve görülmeyen gerçeklik üzerine şiirini kurmaya

başlar. *Jadis et Naguere*'de yayımlanan “Şiir Sanatı” adlı şiirinde Verlaine şiir anlayışını şu dizelerle ifade eder:

Müzik, her şeyden önce müzik olmalı

Onun için tekli dizeden şaşma (İnal, 1981, s. 176-177).

Şiirinin şekillenmesini sağlayan diğer koşullar ise Rimbaud ile tanışması ve onunla birlikte yaşamaya başlaması, savaş, Paris kuşatması, bohem yaşantı gibi unsurlardır. Rimbaud'u yaraladığı için aldığı hapis cezası ve Rimbaud ile yollarının tamamen ayrılması, hapishanede yazdığı şiirleri, şiir kimliğini bulmasında etkili olmuştur. Hapishane hayatında, kurtuluşun dinde ve Katoliklikte olduğu fikrine kapılıp hapisten çıktıktan sonra bir süre dürüst bir hayat yaşasa da dini görüşlerini hayatına tam anlamıyla geçirememiştir. Tarımla uğraşır, öğretmenlik yapar ama süreklilik sağlayamaz ve tekrar batağa, içkiye saplanır. Annesini dövdüğü için tutuklanır. Bir izbeden başka bir izbeye sürüklenip durur. Genç kuşak tarafından sembolizmin öncüsü kabul edilir, önsözler yazdırılır, konferanslar verilir. Ama Verlaine her zaman bağımsız bir şair olarak hayatına devam eder. En yetkin eserlerini Rimbaud ile birlikteyken ortaya koyar (Brunel, 2006, s. 221-223).

Verlaine'nin şiirlerinin izlenimci yönü ağır basar. Şiire yeni bir biçim, yeni bir düşünce, yeni bir dil, yeni bir içerik getirmiştir. Yeni bir teknikle yazdığı şiirlerinde sözcükler anlamsal değerlerinden ziyade ses duyusunu harekete geçirebilecek, kulakta bir melodi uyandırabilecek şekilde seçilmişlerdir. Yani Verlaine şiirinin dilini anlaşılacak için değil duyulmak için kurgulamış, müzik ve söz karışımı bir dil ortaya koymuştur. Bu dille yazılmış şiirler, manayı okurun hayal gücünden ve sesleri algılama yeteneğinden alır (İnal, 1981, s. 176).

Verlaine'nin tekli dize kavramı önemlidir. Çünkü şaire göre şiirde müzikalite, ritimle ve kelimelerle sağlanır. Kelimeler de tek heceli olursa müzikaliteyi sağlar. Çünkü tekli heceler hayal kurmayı kolaylaştırır, örtülü ve gizli şeylerin anlatımına daha yatkın olurlar. Verlaine'nin şiiri ağızda söylenen, mırıldanan bir şeydir. Şaire özgü olan bu müzikalite şiirlerde anlatılmak istenen ruh haliyle orantılı olarak verilir (İnal, 1981, s. 177).

Verlaine kelime seçimine çok fazla önem verir. Çünkü kelimeler şiirin temelini oluşturur. Şiir dilini oluşturan kelimeler öylesine özenle seçilmelidir ki örneğin renkleri anlatmak gerekirse seçimin sonunda elde edilen renk Verlaine'e göre ne siyah ne beyaz renk olmalıdır. Kelimeler etraflarında bir ışık halkası yaratmalı, bu ışık halkası sayesinde anlatmak yerine anımsatmalıdırlar. Şiir örtülü bir biçimde söylenmelidir. Şiirde belirsiz, anlatılması güç olan şeyle açık ve seçik olan yan yana bulunmalıdır. Şair bu durumu şu mısralarıyla ifade eder:

Dumanlısı güzeldir türkülerin

Öyle hem seçik olsun hem kapalı.

Güzel gözler tül ardında görünsün... (Göker, 1986, s. 74).

Sonuç olarak Verlaine'nin her şeyden önce müzik, üstü kapalı söylem ve tek heceli mısra anlayışı sembolizmin ilkelerini belirleyen önemli unsurlardan olmuştur.

Eserleri: *İyi Şarkı* (1871), *Sevda* (1888), *Sözsüz Romanslar* (1874), *Bir Zamanlar ve Dün* (1885), *Acıklı Şiirler* (1866), *Mutluluk* (1891), *Onun Onuruna Odlar* (1893), *Sagessa (Bilgelik, 1881)*, *Sevi Şenlikleri* (1869), *Parallement* (1889).

Buraya kadar Verlaine hakkında Batılı kaynakların neler dediğinden bahsettik. Verlaine hakkında Türk edebiyatı açısından dönemin dergi ve gazetelerine baktığımızda iki tür yazıyla karşılaşırız. Birincisi Verlaine'nin hayatını anlatan, eserleri hakkında detaya inmeden, herhangi bir sanat anlayışı ya da akımla bağdaştırmadan yazılan tanıtım yazılarıdır. Bunlardan ilki *Sabah* gazetesinde imzasız olarak yayınlamıştır. İkincisi ise *Servet-i Fünûn*'da Mahmut Sadık imzasıyla yayınlanır. Bu iki yazının da özelliği Verlaine'nin ölümü dolayısıyla kaleme alınmış olmalarıdır. Dönemin dergi ve gazeteleri hem kendi edebiyatımızda hem de Dünya edebiyatlarında özellikle de Fransız edebiyatında meydana gelen yeniliklerle yakından ilgilidir. Ama bu gelişmeler aktarılırken göze çarpan en belirgin nokta, aktaran kişinin kavrayışı ve edebi yetkinliği derecesinde yazıların içeriğinin değişmesidir. *Sabah* gazetesindeki

imzasız yazıda ve Mahmut Sadık'ın yazısında Verlaine dair öğrendiklerimiz genel kültür düzeyinde kalır. Bu noktada Verlaine hakkında ikinci tür yazılardan bahsetmeliyiz. Bu yazılarda ise Verlaine dair daha akademik bilgilere ulaşırız. Verlaine'nin edebi anlayışı, akımlarla ilgisi, hayatının eserlerine tesiri gibi önemli bilgileri buluruz. Özellikle Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit'in yazıları bahsettiğimiz bu ikinci türe giren yazılardandır. Şimdi bu yazılardan kronolojik sırayla bahsedebiliriz.

Verlaine hakkında ilk biyografik yazıyı *Sabah* gazetesinde 1896 yılında görürüz (Üçpınar, 2012, s. 802). Yazıyı kimin yazdığı belli değildir; çünkü yazı 'imzasız' adıyla noktalandırılmıştır⁹⁵. Yazının içeriğine baktığımızda *Sabah* gazetesinin telgraf bölümünde okuyuculara Verlaine'nin öldüğü haber verilmiştir. Verlaine sadece Fransa'nın değil bütün edebiyat âleminin en büyük, en seçilmiş şairlerinden biri olduğu için gazetede hayatına yer vermeyi uygun bulmuşlardır. Yazı, şairin doğumuyla başlar. Doğduğu şehir, ailesi, okuduğu okullar, çalıştığı kurumlar, evliliği, çocuğu ve ölümü detaylıca işlenir. Yazar bunu okuyucularına kronolojik bir sırayla verir. Yazar, Verlaine'in 1844 yılında otuz martta Metz şehrinde dünyaya geldiğini söyler. Verlaine'in babası Nicolas August Verlaine, 1851 yılında ölmüştür. Annesi Jouly Dehee, Verlaine'in adeta üzerine titremiş ve onu şımarık bir çocuk olarak yetiştirmiştir. Yazar, Verlaine'in annesinin bu tutumu yüzünden sorumsuz ve kaderini tayin edemeyen bir çocuk olarak yetiştirdiğini söyler. Çocukluğu Metz şehrinde geçen Verlaine dokuz yaşındayken ailesi Paris'e göç etmiştir. Verlaine de Paris'te önce Muallim Leandry okuluna başlamış; sonra Bonaparte Mekteb-i İdadisinde eğitimine devam etmiştir. Yazar, Verlaine'in çok başarılı bir öğrencilik hayatı geçirdiğini haber verir. 1862 yılında da okulundan mezun olmuştur. 1864 yılında belediye dairesinde irsalât memurluğunda çalışmıştır. Verlaine hakkında bize bu bilgileri veren yazar, Verlaine'in şiire bu yıllarda başladığını söyler.

Verlaine'nin eserlerini de bu kronolojik sırada yeri geldikçe okuyucuya duyurur. Burada dikkati çeken nokta Verlaine'nin hangi eseri hangi şartlar altında ortaya

⁹⁵ [İmzasız], "Büyük Bir Şairin Tercüme-i Hali", *Sabah Gazetesi*, nr. 2347, 13 Şubat 1896, s. 2-3, (Paul Verlaine'in vefatı üzerine, şairin hayatına ve eserlerine ilişkin bilgiler verilmiştir.)

çıkıymış ve edebiyat âleminden nasıl tepkiler almış, şairin hayatı bu eserleri nasıl etkilemiş bunlara da yer verilmiştir.

Verlaine ailesinin çalışmasını istediği işlere rağmen şairliği seçmiş ve ilk şiiri L'Homer tarafından kabul edilmiştir. Bu sayede dönemin edebi çevrelere giren şair, Leconte de Lisle, François Coppée, Sully Prudhomme, Catulle Mendès gibi dönemin meşhur akımı parnas mesleğine katılır. Özellikle François Coppée ile ömürlerinin sonuna kadar sürecektir bir dostlukları olur. Hatta Verlaine ölüm döşegindeyken Coppée'nin ismini sayıklar ve son cümlesi dahi François Coppée olmuştur. Yazar, buradan itibaren Verlaine'nin içkiye olan düşkünlüğü üzerinde durur. Bu düşkünlük o kadar büyük ki Verlaine'nin bütün bir hayatını derinden etkilemiştir ve ömrünün sonuna kadar da bu bağımlılıktan kurtulamamıştır.

Verlaine 1870 yılında Mathilde Maute adında bir kızla evlenmiştir. Bu evlilik başlangıçta şairin hayatını bir düzene sokmuş ve *Bonne Chanson* (1871, İyi Şarkı) isimli en güzel eserlerinden biri evliliğin verdiği mutlulukla ortaya çıkmıştır. Ama bu mutluluk çok sürmemiş ve şair içkiye olan bağımlılığına yenik düşmüştür. Bunun sonucunda da eşinden ve George isimli çocuğundan ayrılmıştır. Yazar, Verlaine'nin bu ayrılığın acısını nasıl derinden hissettiğini kendi hayatını anlattığı sergüzeşinde bulacağımızı söyler.

Verlaine'i anlatmaya devam eden yazar, şairin içkiye düşkünlüğü hakkında arkadaşlarının yorumlarına da yer verir. Hiçbir arkadaşı Verlaine'nin bu bağımlılığını anlayamaz. Çünkü şairin hayatında her şey o kadar yolundadır ki kendisini içkiye verecek bir sebep yoktur. Zengin bir ailenin tek çocuğu olarak dünyaya gelir, anne ve babası tarafından çok fazla sevilir, her istediği yerine getirilir, çok başarılı bir okul hayatı olmuştur, arkadaşları tarafından sevilmiş, sevdiği kadınla evlenmiş ve çok mutlu bir evliliği olmuştur ve en önemlisi de ortaya koyduğu her eser çok beğenilmiştir. Bütün bunlara rağmen şairin yalnızlığa ve içkiye olan düşkünlüğüne anlam verilememiştir.

Yazar, Verlaine'nin 1871 yılında Rimbaud ile tanıştığını ve onunla birlikte yaşamaya başladığını söyler. İki şairin de içkiye olan düşkünlüğü sefil bir hayat

yaşamalarına neden olmuştur. Yazıda bu hayatın içeriği hakkında bilgi verilmez. Ama o kadar kötü ve sefil bir hayattır, içkiye olan düşkünlükleri her iki şairin de başına öyle belalar açmıştır ki yazılsa sayfalar tutar, diyerek bu hayatın ayrıntılarını okuyucunun hayal gücüne bırakır. Yalnız bu ilişkinin nasıl sonlandığından haber verir. 1873 yılında Rimbaud ayrılmak ister. Buna çok sinirlenen Verlaine, silahını çıkarır ve Rimbaud'u kolundan hafifçe yaralar. Rimbaud şikâyetçi olmasa da Verlaine iki yıl hapiste kalır. Bu süre zarfında da kendini eser vermeye adar. Yazara göre bu eserler bugün bile Fransız edebiyatının en güzel eserleri arasında yer alır ve Fransız edebiyatının ilerlemesine önemli katkı sağlamıştır.

Yazının devamında Verlaine'nin annesiyle bir çiftlik satın alıp hayvan yetiştiriciliği yaptığından bahsedilir. Ama şair ruhlu biri için böyle bir hayat sürmesi düşünülemezdi nitekim Verlaine bu çiftlik evinden kendisini şiir yazmaya vermiş ve birkaç yıl içinde bütün serveti mahvolup gitmiştir. Bu yüzden de annesiyle tekrar Paris'e dönmüşlerdir. Ayrıca bu çiftlik hayatının ürünü olan *Sagesse* (1881) adındaki şiir kitabı dönemin Fransız edebiyatını derinden etkilemiş; aylarca konuşulmuştur.

Yazar, Verlaine'nin böylesine sefil bir hayat içinde bu kadar güzel şiirler ortaya koymasını hayretle karşılar. Şair ün kazandıkça sefil hayata biraz daha bağlanmış, çamurların içinde yuvarlanacak, bir yerlerde sızıp kalacak kadar çok içmeye devam etmiştir. Dostları, arkadaşları, genç şair takipçileri Verlaine'yi bu hayat tarzından kurtarmak istese de şair ısrarcı olmuş ve en güzel eserlerini böylesi bir hayat tarzıyla vereceğini iddia etmiştir. Yazara göre garip bir şekilde Verlaine bu iddiasında haklı çıkmıştır. Bu durumun geldiği noktayı yazar şu cümlelerle ifade eder:

Şairin romatizmadan tutulan bir dizini sürükleyerek, kalın, demir bastonuna dayanarak topuklarına kadar uzun, bol paltosuyla en ziyâde gençlerin içtima'-gâhı olan meyhanelerde dolaşıp içmesi, sokaklarda sızıp kalması görülmeye şâyân imiş. Ekseriya arkadaşları gidip oralarda bulurlar ve kendini ziyaretle bazı müşkilat-ı edebiyeyi hallettirirlermiş (Üçpınar, 2012, s. 805).

Bütün bunlara rağmen Verlaine başarılarına bir yenisini daha eklemiştir. 1894 yılında *Journal* gazetesinde Leconte de Lisle'nin yerini kim alır diye bir anket

başlatıldığında dönemin edebiyatçılarının önemli bir çoğunluğu Paul Verlaine demiştir.

Verlaine bütün mal varlığını kaybettikten sonra da büyük paralar kazanmıştır. Okuyucuları *Figaro* gazetesine her ay şair için para göndermişler; şehir şehir gezip verdiği konferanslardan pek büyük paralar kazanmıştır. Ama şair bütün bu paraları kimi zaman kendi zevkleri için kimi zaman fakir şairler için harcamış ve öldüğünde geride hiç parası kalmamıştır. Şair, sergüzeştinde hayatının en mutlu anlarının hastanelerde geçtiğini söylemiştir. Ölmek üzereyken yazmaya başladığı 'Mevt' isimli şiiri yarım kalmıştır.

Servet-i Fünûn dergisinde Verlaine hakkında bir biyografi kaleme alan Mahmut Sadık şuan edebiyat tarihlerinde ismini görmediğimiz bir yazardır. Yaşadığı dönemde dergide yazmış olabilir. Ama geleceğe kalacak eserler bırakmadığı için ikinci sınıf bir yazar olarak değerlendirebiliriz. Belki de bu yüzden Verlaine'nin şiir anlayışından, edebi kimliğinden bahsedecek kıvama gelememi. Hayatını anlatmakla yetindi. Mahmut Sadık, Verlaine'nin ölümü dolayısıyla kaleme aldığı bu yazı⁹⁶, *Sabah*'taki Verlaine'nin hayatını anlatan imzasız yazıdan yaklaşık bir ay sonra yazılmıştır. Ölümünden sonra Fransız edebiyatında Verlaine çok büyük bir şair ilan edilmiştir. Fransa'da bazı yazarlar ve Emile Zola, Verlaine'nin ne kadar önemli ve büyük bir şair olduğuna dair yazılar kaleme almıştır. Mahmut Sadık ise Verlaine'nin dengesiz bir hayat yaşadığını iddia eder. Verlaine'nin şiirleri kadar serseri hayatı da onun ünlenmesine katkı sağlamıştır. Mahmut Sadık, Verlaine'nin 1844 yılında Fransa'da dünyaya geldiğini söyler. Verlaine kendisini çok seven bir ailede doğar. Özellikle annesi oğluna çok düşkündür. Ama Verlaine annesi için hayırlı bir evlat olamamıştır. Babasının ölümü sonrası bütün mal varlıklarını tüketmiş, annesini muhtaç bir halde arkasında bırakmıştır. Verlaine'nin hayatına gelecek olursak, başlangıçta her şey yolunda gider. İyi bir iş bulur, evlenir, mutlu bir evliliği olur. Bir sigorta şirketinde iş bulur. Bir yandan da edebiyata olan merakı artar ve parnasyen edebiyat çevresine dâhil olur. Mahmut Sadık, Verlaine'nin parnasyen ya da sembolist olduğuna değinmez. Hangi şairlerle arkadaş

⁹⁶ Mahmut Sadık, "Paul Verlaine", *Servet-i Fünûn*, S.261, 1312, s.9-10.

olduğunu söyler. François Coppée, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle gibi şairlerle edebiyat ortamlarına katılır. Buradan Verlaine'nin parnas şiir akımı içinde edebiyata başladığını görürüz. Ama zamanla Verlaine'nin hayatı bozulmaya başlar. İçkiye olan düşkünlüğü artar; karısına şiddet gösterir ve ayrılırlar. Bu ayrılık sonrası serseri, sefil bir hayat yaşamaya başlar. Ömrünün sonuna doğru ise tamamıyla düşkün, muhtaç bir hale gelir. Mahmut Sadık, Verlaine'nin eserlerinin otuz cilt kadar tuttuğunu söyler. En son eseri ise 'ölüm' başlıklı şiiridir (Ayata, 1996, s. 264-266). Mahmut Sadık'tan Verlaine dair öğrendiklerimiz bunlardır. Mahmut Sadık makalesinde bir anlamda okuyucularına Verlaine'i tanıtmaya çalışmıştır. Ama bunu yaparken popülist bir tutum sergilemiş ve Verlaine'in özel hayatı, annesinin oğluna karşı gösterdiği şefkat ve sefil bir yaşam sürmesi gibi magazinsel bilgiler üzerinde durmuştur. Mahmut Sadık, Verlaine'in ölümü dolayısıyla yazılan yazılardan haberdardır. Bu durumu Mahmut Sadık'ın gündemi takip ettiğini gösterir. Ancak bu yazılar hakkında bilgi vermemiştir. Verlaine'nin büyük bir şair olduğunu söyler ama bunun nedenleri üzerinde durmaz.

Hüseyin Cahit'in sembolist şairlere dair üzerinde durduğu önemli şairlerden biri de Paul Verlaine'dir. Verlaine, Hüseyin Cahit'e göre başlangıçta Baudelaire'nin tesiri altında kalmıştır. Şiire ilk başladığı yirmili yaşlarında parnas mesleğine bağlanmıştır. Bu yüzden de cumartesi günleri Leconte de Lisle'nin olağan edebi toplantılarına, perşembeleri ise Theodore de Bonville'nin edebi toplantılarına devam etmiştir. Şiire dair temel bilgileri buralarda öğrenir. *Poèmes Saturniens* (Acıklı Şiirler, 1866) adlı şiir kitabında Lisle'nin tesirleri açıkça görülür. İkinci şiir kitabı olan *Fetes Galantes* (Sevi Şenlikleri, 1869) de ise Bonville'nin tesiri aşikârdır. Ama Hüseyin Cahit bu şiir kitaplarında geçen *Terane-i Hazan*, *Mehtap* gibi bazı manzumelerde geleceğin Verlaine'ne ait izlerin görüldüğü de söylemeden geçmez. "Verlaine'de safvet ile incelik garip bir surette karışmıştır. Bazen bir şefkat saf-dilâne, bazen garabetler, şaşırtıcı karışıklar nazara çarpar" (Yalçın, 1317c, s. 311). Hüseyin Cahit'in bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi Verlaine gençlik şiirlerine, tesirinde kaldığı büyük şairlere rağmen kendinden bir şeyler katabilmiştir.

Hüseyin Cahit, Verlaine'nin *Bonne Chanson* (İyi Şarkı, 1871) adlı şiir kitabına da değinir. Bu kitaptaki şiirler iki gün içinde yazılmıştır. Ama bu kitaptaki şiirlerin en önemli özelliği Verlaine'nin yeni bir şiir tarzına geçtiğini haber vermesidir. Artık Verlaine parnas mesleğinden ayrılmaya başlamıştır. Çünkü parnas şiir akımının mecburi kaideleri tabiatına uymuyordu.

Romances Sans Paroles (Sözcük Romanslar, 1874) kitabı Hüseyin Cahit'e göre Verlaine'in kendisini bulduğu kitaptır. Zaten kitabın ismi bile musikiye meyilli şiirleri işaret eder. Ama bu kitabındaki konular geçici ve o anlık halet-i ruhiyelerden ibaretti. Bunlar kesin surette tahlil ve tebliğ edilmemişti. Sadece aralarında bazı imalar, benzetmeler vardır.

Romances Sans Paroles kitabından yedi sonra *Sagesse* adlı kitabını intişar etmiştir. Hüseyin Cahit, *Sagesse* kitabıyla Verlaine'nin Katolikliğe döndüğünü söyler. Bu eserinde dini duygular ve teslimiyet dikkat çeker. Hüseyin Cahit, Verlaine'nin *Romances Sans Paroles*, *Sagesse* ve onlardan sonra yayınlanan *Amour* (Sevda, 1888), *Jadis et Nagure* (Bir Zamanlar ve Dün, 1885), *Parallement* (1889), *Bonheur* (Mutluluk, 1891) eserleriyle bütün şiir kabiliyetini ortaya koyduğunu ve şairliğini ispatladığını söyler. "Bütün Verlaine bu eserlerdedir. Başka eserlerini kâle almaya lüzum görmeyiz. Vakıa onlarda da bazı latif parçalar varsa da yeni bir şey yoktur" (Yalçın, 1317c, s. 311).

Mahmut Sadık'ın ve Hüseyin Cahit'in Verlaine hakkında söylediklerine baktığımızda her ikisinin de Verlaine'nin ne kadar başarılı bir şair olduğundan haberdar olduğunu görüyoruz. Ama Mahmut Sadık'ın Verlaine hakkındaki değerlendirmeleri daha yüzeysel kalıp Verlaine'nin edebî kimliğine nüfuz edememiştir. Oysa Hüseyin Cahit, Verlaine'i estetik anlamda kavrayıp tahlil edebilmiştir.

Parnas mesleğine muhalif genç şairler tarafından Verlaine'nin yeni bir akımın müjdecisi ve babası olarak kabul edilmesi 1885 yılını bulur. Sembolistler, parnas şiirlerden daha naif, hülyaları ifadeye daha uygun bir şiir arayışında olduklarından nazarlarını Verlaine çevirirler ve onu üstat olarak kabul ederler. Hüseyin Cahit'e göreyse Verlaine sembolizm akımına dâhildir ama bir akımın

müjdecisi, kurucusu ya da babası değildir. Verlaine'nin nasıl bir şiir istediğini Hüseyin Cahit şu şekilde ifade eder:

Verlaine'nin istediği şey Mallarme'nin, Beuve'nin şiirleri gibi akli, Theophile Gautier şiirleri gibi nazar-ı karib, Leconte de Lisle'in eserleri gibi taht-ı amiz bir şiir değil; seyyal, hevai, mübhem anâta malik bir <neşide-i sincabî>dir. Bu mesleğin tam simbolist olmadığı aşikârdır. Fakat hazırlanan tekâmül-i edebiyi pek güzel ârâye ediyorlar. Meslek-i cedidin hemen bütün yeniliklerinin birinci muhtera'i Paul Verlaine'dir. Zaten Verlaine kendisini üstat addedenlerinin mesleğini çok defalar takbih etmiştir. Hatta Verlaine'nin şiirleri bir nokta-i nazardan simbolistlerin eserleri ile katiyen mütebayın görünür (Yalçın, 1317c, s. 312).

Demek ki Verlaine kendi rızasıyla simbolist değildir. Dönemin genç şairleri tarafından simbolist addedilmiştir. Çünkü Verlaine hiçbir zaman bir akıma mensubiyeti kabul etmemiştir. Ama Leconte de Lisle'nin vefatından sonra genç Fransız şairleri Paul Verlaine 'melik-ül şuara' ünvanını vermiştir. Oysa Hüseyin Cahit'e göre bütün şiirleri on üç cildi bulan Verlaine'nin yalnızca yüz tane güzel ve geleceğe kalacak şiiri vardır. Diğerlerinin hiçbir kıymeti yoktur hatta içleri boş, kof şiirlerdir. Özellikle hayatının sonuna doğru yazdığı şiirleri Hüseyin Cahit'in ifadesiyle "tıflâne"dir. Ama en nihayetinde bunların önemi yoktur. Çünkü Hüseyin Cahit, genç şairlerin kendilerine örnek olarak Verlaine'yi seçmesine önem verir. Bunun sebebi de Verlaine'de kendi şiir anlayışlarını ve parnas akımına muhalif olan söyleyişi bulmalarıdır (Yalçın, 1317c, s. 312).

Paul Verlaine, Servet-i Fünûn döneminde her anlamda bilinen bir şairdir. Hüseyin Cahit'in Verlaine hakkında yazdıkları onu ne kadar iyi bildiğini gösterir. Özellikle de Verlaine'nin şiir kitaplarına dair değerlendirmeleri, bu kitapları da yakından bildiğini gösterir. Verlaine'in başlangıçta parnas şiir akımına mensup olduğunu söyleyen Hüseyin Cahit, parnas şiir akımının aşırı kuralcılığının Verlaine'yi bu akımdan uzaklaştırdığını da ifade eder. Verlaine'nin bu uzaklaşması simbolizm akımının üstadı olmasıyla sonuçlanır. Bu önderlik ve üstatlık meselesi Verlaine'nin isteği dışında olmuştur. Hüseyin Cahit, Verlaine'nin hiçbir akıma mensup olmayı istemediğini söyler. Ayrıca Hüseyin Cahit'e göre de Verlaine simbolist bir şair olabilir ama simbolizme üstat olabilecek kadar başarılı bir şair değildir. Hatta Hüseyin Cahit, Verlaine'nin ciltler tutan eserleri arasında ancak ve ancak yüz tane güzel şiir olduğunu ve sadece

bu yüz şiirin geleceğe kalabileceğini söyler. Verlaine dair Hüseyin Cahit'in bu sözleri oldukça iddialıdır. Özellikle de Verlaine'nin hayatının sonuna doğru yazdığı şiirleri çocukça ve acemice bulan Hüseyin Cahit, yine de Verlaine saygı duyar. Çünkü bir edebî topluluk onu 'melik-ül şuâra' seçmiştir.

Servet-i Fünûn döneminde Paul Verlaine hakkında değerlendirmelerde bulunan diğer bir edebiyatçı da Cenap Şahabettin'dir. Cenap Şahabettin, *Servet-i Fünûnda* yayınlanan "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir" isimli makalesinde⁹⁷ yeni yeni ortaya çıkan sembolist şairlerden bahseder. Bu şairlerin üstadının Paul Verlaine olduğunu söyler. Verlaine ve onu takip eden bu genç şairler, şiirlerindeki ruhu okuyucuya duyurmak isterler. Bunun nasıl olacağını ise Cenap Şahabettin, Verlaine'nin bir şiirini alıntılararak şu şekilde ifade eder: "Âhenk, yine âhenk, daima âhenk... Her bir şiirin, bir rûh-ı sazendeden eşfâk ve semâvâta yükselen bir şey-i perrân gibi nâneleri, kekikleri koklayarak zemzeme-sâz olan bâd-ı seher gibi olmalıdır" (Bayık, 2000, s. 34). Verlaine'nin hedeflediği bu ahenk Cenap Şahabettin'e göre şiirler amacına ulaşmıştır. Cenap Şahabettin bu yüzden sembolistlerin şiirlerini çok beğenir ve onlardaki ahengin Lamartine ve Hugo gibi büyük şairlerde bile bulamadığını söyleyecek kadar ileri gider. Ama bu ahenk hassasiyeti Cenap Şahabettin'e göre Fransız şiirine okuyucuyu kaybettirmiştir. Çünkü böylesine ahenkli şiirleri anlamak için rakîk bir ruh ve şiir sevgisi gerekmektedir.

Cenap Şahabettin'in Verlaine'den bahsettiği bir başka makalesi⁹⁸ de "Dekadizm Nedir?" başlığını taşır. Cenap Şahabettin burada Verlaine'nin özel hayatındaki gayr-i ahlakî tavırlarının şiiriyle hele hele sembolist şairler bağdaştırılmaması gerektiğini vurgular. Ayrıca Verlaine'nin şiirlerinin çok azında ahlâka aykırı şeyler bulunabilir. Diğer şiirleri ise Cenap Şahabettin'e göre sembolist şiirin en güzel örneklerindendir.

Cenap Şahabettin, Verlaine'nin sembolist şiir için ne kadar önemli olduğunun farkındadır. Bu yüzden onu sembolizmin üstadı olarak kabul eder. Verlaine ve

⁹⁷ Cenap Şahabettin, "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, S.360, s.338-340.

⁹⁸ Cenap Şahabettin, "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S.344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s.82-85.

onu takip eden genç şairlerin ortaya koyduğu yeni şiirin esas önceliğinin ise ahenk olduğunu söyleyen Cenap Şahabettin bunu Verlaine'nin bir şiirinden hareketle açıklar. Cenap Şahabettin de Hüseyin Cahit gibi Verlaine'nin edebî hayatına nüfuz etmiştir. Verlaine dair verdiği bilgiler şairin edebî hayatıyla ilgilidir. Özel hayatını gündeme getirmemiştir. Ama Verlaine'nin özel hayatını da bilmektedir ki şiirlerinin özel hayatıyla değerlendirilmemesi gerektiğini söyler.

3.2.2.5. Tristan Corbiere (1845-1875)

Fransa'nın Morlaix kasabasında doğan şair, hayata yine bu şehirde veda etmiştir. Hayatı boyunca romatizmadan çekmiştir. Doktorunun tavsiyesi üzerine Roscoff'a yerleşmiştir. Burada denizcilerle ilişki kurup öykülerini dinlemiştir. Kendisi o kadar zayıftır ki denizciler kendisine 'ölümün hayaleti' adını takmışlardı. Bir süre sonra iki dostunun peşinden Paris'e taşınır ve gerçek bir Parisli olmaya karar verir. Bunun için giyim kuşamını, saçını sakalını değiştirir. 1873 yılında *Sarı Aşklar* adıyla şiirlerini kitaplaştırır. Kitabının ismini oluşturan sarının pek çok simgesel anlamı vardır. Zoraki gülümseme, zoraki aşk, Yahuda'nın, ihanetin, dekadansın yani çöküşün, çürümenin ve ölümün rengidir. Kitabı yedi bölümden oluşur. Simgesel bir düzeni vardır. Aslında bu kitabındaki şiirleri sembolist olmaktan çok semboliktir (Brunel, 2006, s. 183).

Çok önemli bir şair olmamakla birlikte dönemi içinde sembolizm akımına katkıları olan bir şairdir.

3.2.2.6. Arthur Rimbaud (1854-1891)

1854 yılında Fransa'da doğan şair, 1891 yılında Fransa'da ölmüştür. Sembolizm akımının üstadı ilan edildiği tarihlerde Fransa'da bile olmayan, kendisine karşın adı ve eserleri sembolizmin tarihine karışmıştır. Kolej öğrencisi olduğu dönemlerde parnesyen akıma dâhil olmak istemiş; bunun için Banville'e mektup yazıp birkaç şiirini bile göndermiştir. Ama sembolizm akımına dâhil olmak için herhangi bir gayreti olmamıştır. Genç şairler tarafından kendisi ve eserleri sembolist görülmüştür. Aslında genç şairlerin bu tespiti yersiz de

sayılmaz. Çünkü Rimbaud eski edebiyata, eski şiire savaş açmıştır. Eski şiirin yerine yeni bir şiir getirmek istemektedir. Yeni bir edebiyat ve yeni bir şiir için Rimbaud sözcükleri, söz dizimini ve ölçüyü zorlamıştır. Çünkü kokuları, renkleri, sesleri yani her şeyi özetleyen ve düşüncüyü ortaya çıkaran evrensel bir dil yaratmak istemiştir. Bu çabaları sembolist şiirin habercisi kabul edilmiştir. *Sarhoş Gemi (1871)*, *Sesliler (1871)*, *Söz Büyücülüğü (1873)* isimli şiirleri, şiirde yapmak istediklerini ne kadar gerçekleştirebildiğini gösteren en güzel şiirleridir. Son olarak şiirin dile verdiği bu önem şiirde müzikaliteye verdiği önemi de beraberinde getirmiştir (Brunel, 2006, s. 213-214).

Rimbaud, Fransız şiirine zor anlaşılır olma niteliğini getiren şairlerden biridir. Şaire göre şiir olup biteni açık açık söylememeli, üstü kapalı söylemelidir. Okuyucunun şiiri anlaması değil duyması sağlanmalıdır. Şekil bakımından da serbest nazımı tercih eden ilk şairlerdendir.

Eserleri: *Cehennemde Bir Mevsim (1873)*, *İlhamlar (1874)*, *Bütün Şiirler (?)*.

Arthur Rimbaud hakkında Servet-i Fünûn döneminde değerlendirmede bulunan ilk ve tek edebiyatçımız Cenap Şahabettin'dir. Cenap Şahabettin da uzun uzun Rimbaud'u anlatmamıştır. Yalnızca bir makalesinde⁹⁹ Rimbaud ve Verlaine'nin Baudelaire'nin fikirlerini ve üslubunu edebi bir meslek haline getirdiğini söyler. Cenap Şahabettin'e göre Baudelaire'nin edebî anlayışına uygun eserler vermeye başlayan Rimbaud ve Verlaine, dekadancılığın ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Bu iki şairin Baudelaire'den esinlenmesi ve ortaya edebî bir meslek koyması Baudelaire'nin üslubunun ve eserlerinin dekadancılığa uygun olduğunu da ortaya çıkarmış olur. Cenap Şahabettin, Verlaine ve Rimbaud sayesinde genç şairlerin edebî terbiyelerini Baudelaire'nin *Kötülük Çiçekleri* adlı eserinden almaya başladığını, o kitabı adeta kutsal bir kitap olarak kabul ettiklerini söyler. Görüldüğü üzere Cenap Şahabettin, Rimbaud'u tanıyor ve biliyor. Ama şiir anlayışını kendisine yakın bulmamış olacak ki Rimbaud'a farklı makalelerinde bir daha yer vermemiştir.

⁹⁹ Cenap Şahabettin, "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S.344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s.82-85.

3.2.2.7. Emile Verhaeren (1855-1916)

Belçikalı bir şairdir. Sainte-Barbes koleji ile Brüksel ve Louvain Üniversitelerinde eğitim görmüştür. Avukatlığa başlamış olmasına rağmen edebiyatı seçip avukatlığı bırakmıştır. Dekadanlar topluluğuna katılan şairin *Flemenk Kadınları* (1883) kitabı döneminde oldukça ses getirmiştir. Kitabında açık saçık eğlencelerin korkunç yönlerini dile getirmiştir. Hastalık, delilik korkusu, ikilik duygusu ve kötümserlikten hiçbir zaman kurtulamaz. Kötümserliğinin en ileri noktaya ulaştığı aşamadan sonra dünyaya açılmış ve insanlara yardım etmek için sosyalist olmuştur. Dünyayı hareketlendiren ve değiştiren gizemli güçlerin bulunduğu inandığı için sembolizmi seçmiştir. *Kaynayan Güçler* (1902), *Çoğul Görkem* (1906), *Egemen Uyumlar* (1910) sembolist anlayışla yazdığı eserleridir (Brunel, 2006, s. 220-221).

Eserleri: *Flemenk Kadınlar* (1883), *Keşifler* (1886), *Akşamlar* (1887), *Yıkımlar* (1888), *Siyah Yalımlar* (1890), *Gelişen Kentler*, (1895), *Kaynayan Güçler* (1902), *Çoğul Görkem* (1906), *Egemen Uyumlar* (1910).

Hüseyin Cahit, Emile Verhaeren'in de Rodenbach gibi Belçikalı bir şair olduğunu söyler. Ama Rodenbach'ın tasvir ettiği Belçika ile Verhaeren'in tasvir ettiği Belçika birbirinden tamamen farklıdır. Hüseyin Cahit, *Sembolist Şairler*¹⁰⁰ başlıklı yazısında Verhaeren'e de yer verir. Verhaeren'in şiirlerini karmaşık, düzensiz ve lisanını da kaba bulur. Kullandığı lisan için Hüseyin Cahit sarp, çetin, çoğu kere yanlış değerlendirmesinde bulunur. Ayrıca garip tabirler de kullanır. Nazmı da çoğu zaman kuralların dışındadır. Kullandığı vasıtaları Hüseyin Cahit kaba bulsa da Verhaeren'in ortaya çıkardığı şiirleri tesirli bulur. Verhaeren'in eserleri bazen avam halkın sefaletle bazen ezilmiş, bazen isyan eden ruhlarının en derin, en unutulmayacak vasıflarını ifade eder. Verhaeren'in şiirlerinin bir diğer özelliği de okurken gereksiz, vakit kaybı gibi görülüp bitirildiğinde ise şairin şiir dehasına hayran kalınmasıdır (Yalçın, 1317e, s. 348).

¹⁰⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S.542, 19 Temmuz 1317, s.346-349.

Hüseyin Cahit üslûp açısından Verhaeren'in şiirini beğenmez. Çünkü sarp, çetin, kaba yani işlenmemiş bir dil kullandığı için Verhaeren'i eleştirir. Fakat şiirlerinin okuyucu üzerinde bir tesir bıraktığının da farkındadır. Sadece bu tesirin bile okuyucunun, Verhaeren'in dehasına hayran kalmasına yeterli görür.

Verhaeren üzerinde duran bir başka sanatçı Cenap Şahabettin'dir. Verhaeren, Belçikalı genç bir şairdir. Cenap Şahabettin, Verhaeren'i daha felsefi bulur. Hissi yönden daha az samimi bulsa da duygusal bir derinliği olduğunu da itiraf eder. Rodenbach'ın her şeye ruh ve his vermesi gibi Verhaeren de her şeye bir fikir verir. Cenap Şahabettin, Verhaeren'in felsefi yönünün, hissi yönünün önüne geçtiğini vurgular.

Her şeye bir fikir vermek için bazen her fikri bir şey gibi gösterir. Böylece beşeriyet-i maddiyyenin fevkinde bir âlem-i fikr-i insanı keşfetmiştir ki orada dimağın melekât-ı ma'neviyyesi bütün infiâlât ve hayâlât sevişir, ağlaşır... Sokaklar şehirler kurar. Doğar, yaşar, ölür; orada sefid-pûş periler hârâ-yı beyazdan masnû' ma'bedlerde bir huzû' bîtabâne ile garîk vecd olup giderler ki bu beyaz örtülü periler zaman-ı istiğrakta rûh içinde bayılan sâf-ı hayallerden başka şeyler değildir (Bayık, 2000, s. 35).

Verhaeren'in *Les Villes Tentaculaires (Gelişen Kentler, 1895)* adlı eseri de Cenap Şahabettin'e göre düşünce ve fikir hayatının bir ürünüdür; hissî yanı değil fikrî yanı ağır basar.

Emile Verhaeren hakkındaki en önemli tespitler Ahmet Haşim'e aittir. Ahmet Haşim, Verhaeren'e bir eleştirmen olarak değil bir şair olarak yaklaşır ve Verhaeren hakkındaki tespitleri adeta bir şiiri hatırlatmaktadır. Verhaeren'i anlatmaya doğduğu kasabadan ve kasabanın doğal güzelliklerinden anlatmaya başlar. Çünkü Ahmet Haşim'e göre doğduğu şehir, yaşadığı sevgi dolu ortam ve maddi refah şairin, şiir anlayışı üzerinde etkili olmuştur. Yaşadığı kasabanın doğal güzelliklerinin Verhaeren üzerindeki tesiri hakkında Ahmet Haşim şunları söyler:

Emile Verhaeren'in ruhu hep bu menâzır-ı muhteşemin servet-i elvanıyla beslenerek şekl-i kat'iyesini aldı. Bi-l-ahire şiirlerinde hep bu elvanın intiba'âtını büyümüş güzelleşmiş bulunur (Ahmet Haşim, 1324a, s. 74).

Verhaeren'in hassas, şair ruhu çevresinden etkilenmesini sağlar. Yeşillikler arasındaki evlerine ve dayısına gelen ihtiyar gemicilerin anlattıklarını heyecanla

dinleyen Verhaeren bütün bunların tesirinde kalarak büyür. Ahmet Haşim, Verhaeren'in önce dayısının fabrikasında çalışmaya başladığını söyler. Ama bu iş Verhaeren'e göre değildir. Bir süre hukuk eğitimi alır ve bir avukatın yanında çalışır. Buradan da çabuk sıkılan Verhaeren en sonunda kendini edebiyata ve şiire verir.

Ahmet Haşim, Verhaeren'in edebiyat dünyasına 1885'te *Les Flamandes* (*Flemenk Kadınları*) kitabıyla girdiğini haber verir¹⁰¹. Bu eser edebiyat âleminde büyük ses getirir. Çünkü şair, bu eseriyle Ahmet Haşim'in ifadesiyle “Zamanın nazariyat-ı ahlâkiyesine perde-bîrûnane görünen ve kavaid-i mu'tebere-i edebiyenin cümlesini zîr u zeber” (Ahmet Haşim, 1324a, s. 74) etmiştir. Verhaeren bu kitabıyla edebiyat dünyasının asla yıkılmaz denilen, en katı kurallarını, olmazsa olmazlarını yerle bir etmiştir. Bu yüzden şiirde yaptığı bu yenilikler edebiyat dünyasında heyecana neden olmuş; pek çok kimse şairi, kurallara uymaya davet etmiş; ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Ama genç şairlere de serbest ve kurlsız şiirin yolunu açmıştır.

Verhaeren *Les Flamanes* eserinden sonra empresyonist ressamlarla tanışır. Onların sanat anlayışını o kadar benimser ki bu sanat anlayışını ve ressamları savunan iki eser kaleme alır. Bu arada *Les Monies* (*Keşişler*) adındaki ikinci şiir mecmuasını yayınlar. Ahmet Haşim, şairin bu eserinde hakikatin, görünene daima feda edildiğini söyler. Bu kitaptaki şiirler hakkında şu değerlendirmede bulunur:

Şair orada zaman ile güzelleşen çocukluk hâtıratını en ince, en ahenkdâr bir lisan ile anlatır. Bu şiirlerde değil rahibleri, fakat bir sürü mahlukât-ı hayaliyenin temâsil-i müzeyyenesini görürüz (Ahmet Haşim, 1324a, s. 75).

Ahmet Haşim'in Verhaeren'i başarılı bir şair bulmasının sebepleri aslında bu kısacık paragrafta kendisi tarafından söylenmiştir. Öncelikle eserinde Verhaeren, masumlüğün ifadesi olan çocukluk hatıralarına yer vermiştir. Esas önemlisi de bunu ahenkli bir şiir diliyle yapmıştır.

Verhaeren şiir hayatına hız kesmeden devam eder ve *Les Flambeaux noirs* (*Siyah Yalımlar, 1890*), *Les Débacles* (*Yıkımlar, 1888*), *Les Soirs* (*Akşamlar,*

¹⁰¹ Ahmet Hâşim, “Emile Verharen”, *Musavver Muhit*, S. 5, 1324, s. 74-77.

1887) eserlerini intişar eder. Ahmet Haşim bu eserlerde şairin hastalıklı ruh halini ve isyankâr yönünü gördüğümüz söyler. Verhaeren bu eserlerden sonra uzun seyahatlere çıkar. Sonrasında *Les Apparus dans mes Chemins (?)* ve *Les Campagnes Hallucineés (1893)* isimli şiir mecmualarını yayınlar. Ahmet Haşim bu iki kitapta, şairin eski buhranlarının bir dereceye kadar sükûn bulduğunu söyler.

Bu eserlerinden sonra yayınlandığı *Les Villages (1895)* eseri için Ahmet Haşim, tamamıyla timsali olduğunu söyler. Bu eserden kısa bir zaman sonra yayınlanan *Les Heures Claires (1896)* isimli kitabındaki şiirleri ise bahar duygusuyla yüklüdür. Ahmet Haşim bu kitabın hafif ve sakin olduğunu söyler. Çünkü bu kitaba kadar Verhaeren'in şiirleri Ahmet Haşim'e göre sarp yolda gitmek gibidir. *Les Visage de la vie (1899)* ve *Les Forces tumultueuses (1902)* isimli eserlerinden sonra yayınladığı *Tendresses Premiéres (?)* yine sakin ve zarif bir eser olarak meydana gelir. Bu eserin sakin ve zarif olmasının nedenlerine dair Ahmet Haşim şöyle bir değerlendirmede bulunur:

Şair burada köyünün eski hatıratına, eski yerlerine, eski menâzırına ric'at eder. Hemşiresine ithaf ettiği ve gençliğinin tahsisat-ı rakikasıyla memlu olan bu mecmuadan serin bir nesim-i fecr ve bahar teneffüs olunur (Ahmet Haşim, 1324a, s. 75).

Ahmet Haşim, Verhaeren'de kendinden bir şeyler bulur. Onun çocukluğuna, yaşadığı köye, kasabaya dönmesi, geçmişini tasrif etmesi Ahmet Haşim'e bir bahar esintisi hissettirir. Bunun sebebi Ahmet Haşim'in dönmeyi ve mutlu olmayı arzuladığı 'o belde' düşüncesidir. Verhaeren'in geçmişine dair yazdığı şiirlerinde Ahmet Haşim bir mutluluk duyar. Ahmet Haşim bu şiirlerde sanki Verhaeren de yaşadığı ândan ve mekândan mutlu değilmiş, o da bir belde arıyormuş gibi hisseder.

Ahmet Haşim, şairin bu eserini yine aynı sakinlikte olan *Les Heures d'après (1905)* takip ettiğini söyler. Verhaeren'in son eseri ise *Midi Multiples Spelendeurs (1905)* adlı kitabıdır. Ahmet Haşim, Verhaeren'in tiyatro eserleri de kaleme aldığını ama sahnede başarıyı yakalayamadığını söyler.

Makalenin bu bölümünden sonrası Ahmet Haşim'in tam anlamıyla bir sembolist olarak gördüğü Verhaeren'nin sembolistliğinin değerlendirilmesine dayanır. Verhaeren ilk şiirinden son şiirine kadar sembolisttir. Şiirleri her zaman yeni ve eşsiz bir güzellikle doludur. İstiareleri, elfâzı Ahmet Haşim'e göre adeta bir renk, bir kokudur. Verhaeren'nin bir şiirini okuduğumuzda bilmediğimiz gizemli bir âlemde gibi hissederiz. Ahmet Haşim'in ifadesiyle "sema bildiğiniz sema değil; etrafınızda sular aks-i elvân-ı gurub ile titreyerek mahmur ve pür-ahenk cereyan eder. Rüzgâr sizinle konuşur, sükût sizi dinler" (Ahmet Haşim, 1324a, s. 75). Ahmet Haşim'in Verhaeren hakkındaki bu değerlendirmelerini okuduğumuzda tarafsız bir eleştirmen sesi değil; okuduğu şiirlerden çok etkilenmiş bir şairin hayranlığını duyarız. Ama bu hayranlık basitçe ifade edilmemiştir. Ahmet Haşim kendine yaraşır şekilde her iddiasının, her hayran olduğu yönün altını Verhaeren'den kanıtlar göstererek doldurmuştur.

Ahmet Haşim, Verhaeren'in şiirlerindeki doğa algısını bir şair edasıyla anlatır. Özellikle her sembolist şairde görülen 'akşam' temasının Verhaeren'de de çokça bulunduğunu söyler. Ahmet Haşim'e göre Verhaeren'in şiirinin rengi: "Akşamüstü geniş ovaların yolları, tepeleri, şecer ve haceri üzerinde tekâsüf eden eflatun sis, Verhaeren'nin reng-i eşârını teşkil eder" (Ahmet Haşim, 1324a, s. 75). Ayrıca şiirlerde zulmet ve nurun birbirinin etkisini güçlendirmek için yan yana durmasına da değinir.

Makalenin bir köşesinde Verhaeren'nin resmini görürüz. Ahmet Haşim burada da şairliğini konuşturur ve Verhaeren'nin resmine bakarak şairliğine dair tespitlerde bulunur. Dağınık ve uzun bıyıkları şiirinin gücünü hissettirir. Yüksek ve çizgili alın, şairin hayal ufkunu çağırıştırır. Ahmet Haşim, Verhaeren'nin pek çok şiirini serbest vezinle yazdığını da ilave eder.

Ahmet Haşim, Verhaeren'nin şiirlerinin bir sınırı olmadığını altına çizer. Çünkü şiirlerinde öyle sesler vardır ki bunlar ne garpta ne şarkta vardır. Verhaeren'nin bu sınırsızlığı eserlerinin pek çok dile çevrilmesinden de anlaşılabilir. Daha yaşadığı devirde şiirleri İngilizceye, Almancaya, Rusçaya ve pek çok dile çevrildiği gibi, pek çok ülkeden şiir hakkında konuşmacı olması için davetler almıştır (Ahmet Haşim, 1324a, s. 76-77).

Emile Verhaeren, Ahmet Haşim'in en beğendiği sembolist şairlerin başında gelir. Ahmet Haşim'in Verhaeren'in şiirindeki renk, koku ve ahenk üzerinde durur. Bu yönleriyle Verhaeren'in şiirini çok başarılı bulur. Bu durum, Ahmet Haşim'in kendi sembolist anlayışına Verhaeren'i yakın görmesinden kaynaklanır. Ahmet Haşim'in Verhaeren'nin şiirinin rengine dair tespitlerine baktığımızda gri ve siyahın ağırlıkta olduğunu görürüz. Zaten Verhaeren'in şiirindeki hâkim zaman pek çok sembolist şairde olduğu gibi akşamdır. Ahmet Haşim, Verhaeren'in her zaman şiirinde bir yenilik bulunduğunu söyler. En çok da bu yüzden Verhaeren'e hayrandır. Her şiirinde yeni bir ses, yeni bir renk, yeni bir ahenk, yeni bir koku hissedilir. Ahmet Haşim'in Verhaeren hakkındaki bu değerlendirmeleri Ahmet Haşim'in hem sembolist şiir anlayışına vâkıf olduğunu hem de Verhaeren'i çok iyi tanıdığını gösterir. Ayrıca Verhaeren hakkındaki yorumları hep şairin edebî hayatı etrafında şekillenmiştir.

3.2.2.8. Jean Moreas (1856-1910)

1856 yılında Yunanistan'da doğan Jean Moreas'ın gerçek adı İonnis Papadiamantopoulos'tur. 1880 yılında Paris'e yerleşir. 1884'te *les Syrtes* isimli Verlaine'nin çok fazla tesiri altında kaldığı bir şiir kitabı yayınlar. 1885 yılında *Cantilènes* isimli şiir kitabı imge zenginliği yönünden önemli bir kitaptır. Döneminin imge anlayışını yansıttığı bu kitabıyla Moreas için dekadandan ifadesi kullanılabilirdi. Ama Moreas dekadanağa karşı çıkar ve sembolist olduğunu ısrarla söyler. Moreas dekadandan etiketlenmesinden o kadar bunalır ki madem eleştiri için etiket şarttır öyleyse sembolist denilse daha doğru olacak, diyecek kadar ileri gitmiştir. Moreas bunu söylediğinde *le Figaro*'da akımın bildirisinin yayınlanıp sembolizm ismini almasına bir yıl vardır. Moreas, sembolist şiiri şu şekilde tanımlamıştır:

Sembolist şiir, düşüncüyü, kendi kendinin amacı olmayan, ama bir İdea'yı dile getirmeye hizmet ederken bağımlılığını sürdüren algılanabilir bir yapıya kavuşturmaya çalışır. Böyle bir tutku hepsi de gözüpek ve çok biçimli, bozulmamış sözcükler, anlamlı söz uzatımı (pleonasma), gizemli eksilteler (éllipse) ve kesin olmayan kovuşturamazlık (bir cümlelerin başı ile sonu arasında kuruluş aykırılığı bulunması) içeren arketip ve karmaşık bir üslup gerektirir (Brunel, 2006, s. 207).

Böylesi bir şiir anlayışı tanımlamasına rağmen Moreas şiir uygulamalarında bu kadar gözüpek davranmamıştır. Hatta Paul Adam'la büyük bir sembolist roman yazmaya kalkışınca büyük bir başarısızlık yaşamıştır. 1891'te *Pélerin Passione*'nin yayınlanması Moreas'tan ziyade sembolizm akımına fayda sağlamıştır. Bu kitap için düzenlenen şölende sembolizm onaylanmış; Mallerme bu akımın genç sanatçıları onaylayan bir konuşma yapmıştır. Ama Moreas roman sevdasından vazgeçmemiş ve Roman Okulu'nu kurmak için sembolizme karşı çıkmıştır (Brunel, 2006, s. 207).

Eserleri: *Les Sytres* (1884), *Les Stances* (1901).

Sembolizm akımının önemli isimlerinden biri olan Jean Moreas, Hüseyin Cahit tarafından detaylıca ele alınmıştır. Moreas'ın *Pelerin Passionné* adlı eseri yayınladığı zaman sembolizmin varlığı kesin olarak kanıtlandı gözüyle bakılmıştır. Ama Hüseyin Cahit, Moreas'ın bu eserden az bir zaman sonra sembolizmden vazgeçip "Ecole Romane" adını verdiği yeni bir akımla ortaya çıktığını söyler. Bu yeni akım edebiyat âleminde pek çok tartışmalara sebep olmuştur.

Moreas'ın ilk kitapları *Cantilenes* ile *Syrtes*'dir. Ama bu eserler Moreas tarafından ilerleyen zamanlarda hiç beğenilmemiştir. Hüseyin Cahit'e göre de güzel eserler değildirler. Çünkü dilleri çok tumturaklı, içerikleri zayıftır. Fikir ve histen de yoksundurlar. Ama *Syrtes* adlı eseri ahenk yönünden güçlü şiirler içerir. *Cantilenes* adlı eserindeki şiirlerinin başarısızlığı ise şairin henüz bir şahsiyet bulamamasından ileri gelir. Bu kitaplarındaki şiirlerin başarısız olmasının bir sebebi de duygudan yoksun olmaları ve çok yapay olmalarıdır.

Jean Moreas başlangıçta "dekadan" namını kabul etmiştir. Ama *Cantilenes*'in intişarından kısa bir zaman sonra sembolist olduğunu ilan eder. Dönemin önemli gazetesi *Figora*'da bir beyanname yayınlarak 'sembolist' kelimesiyle neyi kastettiğini açıklar; sembolizmi tanıtır ve ilan eder. Ama Hüseyin Cahit'e göre Moreas'ın şiirlerinde timsalden ziyade istiare-yi temsiliye görülür. Bu yüzden Moreas'ın *Pelerin Passionné* adlı eserinin nasıl olup da sembolizmin en başarılı eseri kabul edildiği Hüseyin Cahit tarafından hayretle karşılanır. Çünkü

Hüseyin Cahit, Moreas'ın bu eserinde garip şekiller ortaya koyduğunu, muammaya benzer söylediğini belirtir. Fakat bunlar sembolist olmak için yeterli değildir. Zaten bu kitabın yayınlanmasından kısa bir zaman sonra Moreas *Figora*'ya başka bir beyanname göndererek Ecole Romane'nin varlığını ilan eder. Bu yeni akımda Moreas eskiye döner, sembolizmle reddettiği her şeyi şiirlerinde yer vermeye başlar. Hüseyin Cahit'e göre Moreas zaten baştan beri tam manasıyla sembolist olamamıştır. İkinci beyannameden sonraki eserleri Hüseyin Cahit tarafından beğenilmez. Çünkü bu eserler taklit ve nazireden öteye gidemeyen, fikir yoksunu eserlerdir (Yalçın, 1317e, s. 347-348).

Hüseyin Cahit'in Jean Moreas hakkındaki tespitleri sembolizme dair bilgisini bir kez daha bizlere kanıtlayacak düzeydedir. Sonuçta Moreas, sembolizm akımının bildirisini yazmış ve akıma ismini vermiş bir sanatçıdır. Bunlar Hüseyin Cahit'i yanıltmaz ve Moreas'ı detaylıca incelemesine engel olmaz. İncelemesinin sonucunda da onun en başından itibaren sembolist olmadığı kanısına varır. Burada bizim için önemli olan Hüseyin Cahit'in sembol ve istiare-i temsiliye arasındaki farkı bilmesidir. Çünkü sembolizmin bildirisini yayınladığı ve kendisini sembolist ilan ettiği dönemki eserlerinde Hüseyin Cahit, Moreas'ın sembol değil istiare kullandığını iddia eder. Bu durum da Moreas'ı sembolist bir şair yapmaz.

3.2.2.9. Albert Samain (1858-1900)

Fransa'da doğmuş, Fransa'da ölmüştür. Zor bir hayat geçirdi. Fakirlik, sağlık sorunları, küçük yaşta aile fertlerini kaybetmesi Samain'in içine kapanan bir şair olmasına neden oldu. Romantiklerle benzeyen yönlerine karşın Baudelaire'nin 'kusursuz bir biçimde damıtılıp billurlaşmış bir yüce sanat anlayışını' benimsedi. Verlaine'den de etkilendi. Sembolizmin yalnızca imge düzenine sahip çıktı. Antik çağa dönüş şiirlerinin önemli ölçüde konuları arasında yer aldı (Brunel, 2006, s. 217).

Albert Samain, Hüseyin Cahit'in de Cenap Şahabettin'in de çok sevdiği şairlerden biridir. Hüseyin Cahit'e göre¹⁰² başlangıçta Samain de parnas şiirin tesiri altında şiire başlamıştır. Üstatları ise Baudelaire ve Verlaine'dir. Eserlerinin en önemli özelliği samimi oluşlarıdır. Bu yüzden Verlaine'yi daha çok andırırlar. Şiirlerinde nazik ve gam dolu bir şefkat hissedilir.

Albert Samain, Hüseyin Cahit'e göre¹⁰³ tam bir sembolist değildir. Çünkü genç şairlerin getirdiği yeniliklerin pek çoğunu kabul etmez. Samain, zamanının şairidir. Şiirinde görülen yeniliklerde bundan ileri gelir.

Hüseyin Cahit, Albert Samain'in bazı eserlerini de okuyucularına tanıtır. Bunlar arasında olanlar: *Accompagnement (?)*, *A. Gabriel Ra (1893)* eserinde yer alan *Jardin de l'infentendon*, *Automne*, *Musique* adlı şiirleri ve *Au Flancs du vase (1898)* adlı şiir kitabı. Bu şiirlerin Hüseyin Cahit samimi olmaları üzerinde durur. (Yalçın, 1317e, s. 346-347)

Hüseyin Cahit, Albert Samain'in şiirlerini samimi olmaları açısından beğenir. Samain'in sembolistliğine ise ihtimal vermez. Şiirinde sembolist şairlerinkine benzer bir üslup hissedilse de bunun sebebi yeni dönem şairlerinden olmasıdır. Zaten Samain de sembolist kuşağın yeniliklerini ya da kurallarını kabul etmez. İçinden geldiği gibi yazmıştır. Sembolizmle ilgili kaynaklara baktığımızda da Samain tam bir sembolist olarak kabul edilmez. Ama bunu günümüzden bakınca tespit etmek kolaydır. Önemli olan Hüseyin Cahit gibi o dönemde bu sonuca ulaşmaktır. Nitekim Hüseyin Cahit bunu başarmıştır. Bu da Batı edebiyatını yakından takip ettiğini ve sembolist şiiri tam manasıyla anladığını gösterir. Çünkü Samain hakkındaki bu değerlendirmeleri, Samain'in şiirlerinden hareketle yapmıştır.

Albert Samain, Cenap Şahabettin'in beğenerek okuduğu ve başarılı bulduğu şairlerden biridir. Cenap Şahabettin'in gözünde, Albert Samain, gayet ince ruhlu ve naziktir. Samain'in eserlerini:

¹⁰² Hüseyin Cahit Yalçın, "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S.542, 19 Temmuz 1317, s.346-349.

¹⁰³ Hüseyin Cahit Yalçın, "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S.542, 19 Temmuz 1317, s.346-349.

Saf, güzel hayaller rakîk ve seyyâl bir lisan ile hissi ve samimi bir ahenk arasında iştiriliyor; bir tül arkasından görünür gibi hafif renkler semayı, zemini, ufku teşkil ediyor; bir hülya-yı kalbi bütün bu şeyler üstüne bir ziya-yı mübhem döküyor: İşte Albert Samain'in âsârı... (Bayık, 2000, s. 36-37).

Olarak değerlendiren Cenap Şahabettin, şairin şu mecmuasını okumayı okuyucularına tavsiye eder: *An Jardin de l'Infante* (1893).

Cenap Şahabettin de Hüseyin Cahit gibi Albert Samain'in şiirlerinin samimi olan yönü üzerinde durur. Bu samimiyetten dolayı Fransız edebiyatında severek okuduğu şairlerin başında Samain gelir. Albert Samain'i severek okuyan Cenap Şahabettin'in onun şiirlerini değerlendirmesi de oldukça önemlidir. Çünkü bu değerlendirmeleri başka bir kaynaktan almaz; kendi şiir zevki doğrultusunda yapar. Bu durum da bize Cenap Şahabettin'in şiir zevki hakkında ipuçları verebilir. Cenap Şahabettin, Samain'in şiirlerinde güzel hayallerin güzel bir lisanla anlatılması üzerinde durur. Bu güzel lisan, ahenkle okuyucu arasına belli belirsiz bir tül koyar adeta ve okuyucuyu rahatsız etmez aksine o tül perdenin ara ara dokunmasıyla ürpermesini sağlar. Bu ürperti ahengin verdiği tatlı bir ürpertidir. Cenap Şahabettin son cümlesine ziya ve müphem kelimelerini tamlama yaparak gözümüzde Samain'in eserlerini canlandırır. Ziya-yı müphem dediği eserler belli belirsiz bir aydınlık içindedir. Sanki üzerlerinde bir tül perde varmış gibi. Müphem bir aydınlık içinde bulunan eserleri, mısraları anlamlandıracak olan ise okuyucudur.

3.2.2.10. Gustave Kahn (1859-1936)

Fransız şair ve yazar. Sembolizmin ilk yıllarından canlandırıcı bir rol oynadı. Edebiyat ve tarih eğitimi alan şair, askerlik için Tunus'a gider. Bu tecrübe onda Doğu sevgisini meydana getirir. Moreas'la *Le Symboliste* adlı bir dergi kurar ama dergi uzun ömürlü olmaz. Mensur şiirin yetersizliğine, dize ve kıtanın değiştirilmesi gerektiğine inanır. Rimbaud ve Mallarme'nin şairliğine oldukça önem vermiştir. Serbest nazım en önemli meselelerinden biri olmuştur. Kimi zaman şiirlerinde dekadan özellikler görülse de sembolleri şiirlerinde bolca kullanmıştır. Sembolist akıma dair tanıklığı ve eserleri önemlidir (Brunel, 2006, s. 196).

Eserleri: *Göçebe Saraylar* (1887), *Chanson d'amant* (1891), *la Pluie et le beau temps* (1895), *Limbes de lumière* (1895), *le Livre d'images* (1897); ayrıca simbolist döneme ait izlenimlerine anlattığı kitapları *Symbolistes et décadents* (1929), *Silhouettes littéraires* (1925), *les Origines du symbolisme* (1939).

Cenap Şahabettin Gustave Kahn üzerinde önemle durur¹⁰⁴. Çünkü Kahn, serbest nazmı kabul etmiş ve *Vogue* adıyla neşrettiği dergisinde bu nazım biçiminin yayılmasını sağlamıştır.

Cenap Şahabettin, serbest nazmın bizim edebiyatımızda kabul edilmeyişinden, bu tarzda şiirler veren bir şairin nasıl eleştirildiğinden yakınır. Oysa Kahn, bu yeni vezin anlayışıyla Verlaine'nin hayallerini daha geniş, daha müsait bir lisan ile hoş bir ahenk ile eda etmiştir. Çünkü vezin derdi yok, kafiye derdi yok. *Domaine Fée* adıyla neşrettiği mecmuası Cenap Şahabettin'e göre pek âşıkane, pek samimi şiirlerle doludur (Bayık, 2000, s. 38).

3.2.2.11. Saint-Pol Roux (1861-1940)

Fransız bir şairdir. Paris'te simbolizmin doğuşunu hazırlayan etkinliklere katıldı. Mallarme'nin 'oğlum' dediği bir şairdir. Şiirleri imgeler yönünden oldukça zengindir. Roux'a göre şairin görevi görüşlerinin altında gizli duran güzelliğin yansımalarını yeniden üretmektir. Evren sessiz bir yıkıntıdır, şair onu kavrar, yıkıntıların arasında belli belirsiz soluyan şeyi araştırır ve yaşam düzeyine çıkarır. Yaşamının sonuna doğru hiçbir kitabını tamamlayamaz ve yayınlanmasına da izin vermez. Roux şiiri, bir ek yaşam, bir katkı, iki ruhun birleşmesinden doğan üçüncü kişi olarak tanımlar (Brunel, 2006, s. 216).

3.2.2.12. Maurice Maeterlinck (1862-1949)

Nobel edebiyat ödülü sahibi Belçikalı şair ve tiyatro yazarıdır. Özellikle simbolizm akımının tiyatrodaki uygulayıcısı olarak bilinir. Sembolizmin başlangıç döneminin sanatçısıdır. 1886 yılında Paris'te bulunmuş ve buranın

¹⁰⁴ Cenap Şahabettin, "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir", *Servet-i Fünûn*, S.299, 21 Teşrin-i Sâni 1312, s.199-203.

edebiyat çevreleriyle ilişki kurmuştur. 1889'da yayınlanan *Prenses Maleine* adlı dramatik tiyatro oyunuyla kendisini kanıtlar ve edebiyat alanında büyük bir başarı kazanır. *Pelleas* adlı oyunu için sembolist tiyatronun *Hernanisi* denilmiştir. *Pelleas*'tan sonra bir daha aynı başarıyı yakalayamamıştır (Brunel, 2006, s. 200-201).

Maeterlinck bütün piyesleri bir çeşit mistik felsefeye dayanır. Eserlerinde insanın etrafında var olan ama gözle görülemeyen esrarlı şeyleri duyurmak istemiştir. Ona göre yaşam çapraşık ve semboller labirenti içinde akıp geçer. Maeterlinck'in dram kahramanları kaderleriyle baş başadır. Maeterlinck'e göre bilinmeyen şeyler yalnızca dışımızda değildir, içimizi kaplayan derin hayatta bilinmemektedir. Pek çok davranışımız vardır sebebini bilmeden yaptığımız. Maeterlinck'in piyeslerinde mekân seçimi de oldukça dikkat çekicidir. Hemen hemen bütün piyesler bilinmeyen düşsü yerlerde, kestirilemeyen çağlarda, büyümlü saraylarda, esrarlı mağaralarda geçer. Zaten sembolist eserde bunların bilinmesine gerek yoktur. Çünkü hangi devre, hangi beldeye ait olursa olsun, her şey insan için o bilinmeyen, yenilmeyen kuvvete bir işarettir (Yetkin, 1967, s. 79).

Eserleri: *Prenses Maleine* (1890), *Mavi Kuş* (1908), *Usluluk ve Kader* (1902).

Cenap Şahabettin, Maurice Maeterlinck hakkında önemli tespitlerde bulunmuştur¹⁰⁵. Cenap Şahabettin'e göre Maeterlinck dikkate alınması gereken bir sanatçıdır. Çünkü Emile Verhaeren şiirde ne yaptıysa, hangi yenilikleri kazandırdıysa Maeterlinck de aynı yenilikleri tiyatroya kazandırmıştır. Maeterlinck'ten başka George Eekhoud da benzer yenilikleri nesre kazandırmıştır. Cenap Şahabettin bu iki yazarın sadece bir noktada birbirinden ayrıldığını söyler. Maeterlinck yalnızca bir insanıyet görmekte ve çoğunlukla da bunu işlemektedir. Ama Eekhoud'a göre insanlığın bir geçmişi bir de bugünü vardır ve edebi eser insanlığın bugünü işlemedir.

¹⁰⁵ Cenap Şahabettin, "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir", *Servet-i Fünûn*, S. 299, 21 Teşrin-i Sâni 1312, s.199-203.

Cenap Şahabettin, Eekhoud¹⁰⁶'un eserlerini de okuyuculara tanıtır. Bu eserler: *Mescam Munions*, *Eycle Potibulaire*. Bu eserlerde fakir, zengin, âlim, cahil, ahmak, dâhi...birçok mahlûkat ruhları ellerinde olduğu halde mütemadiyen dolaşırlar (Bayık, 2000, s. 41-42).

3.2.2.13. Rene Ghil (1862-1925)

Asıl adı Rene Guibert olan Fransız şair, Mallerme'nin takipçisi olduğunu söylemiştir. Ghil 1885 yılında Belçika'da yayınlanan *La Basoche* adlı dergide simge ve telkin edici şiir-müzik kavramını ilk kez uzlaştırdığı 'Mührümün Altında' başlıklı bir dizi makale yayınlar. Bu yazı dizisinde de aynı yıl yayınladığı *Ruhların ve Kanın Efsanesi* (1885) adlı eserinde de Mallerme'nin etkisi hissedilir. Mallerme'nin önsözüyle yayınlanan *Traitée du Verbe* (1886) adlı eseri büyük yankı uyandırır. Şair bu kitabında bazı temel ilkeleri açıklamaya çalışmıştır. Bu kitabında sözcüklerin hem anlam, hem de ahenk bakımından tam değerlerinde kullanılması, evrenin düzenini simgesel olarak yeniden üreten bir şiirin yaratılması gibi kavramlardan bahseder. René Ghil, Rimbaud'un izinden giderek renkli işitme ve sözsel çalgılama kuramını öneriyordu (Brunel, 2006, s. 188-189).

René Ghil zamanla Mallerme'den de sembolizmden de ayrılır. Kendini felsefi-çalgısalıcı kuramına çok kaptırır. Bu kurama göre şiirdeki seslilerin sesleri bazı çalgıların seslerine benzer. Örneğin E harp sesini anımsatır ve duyanın ruhunda egemen olma düşüncesini uyandırır. İ sesi keman sesini, renk olarak maviyi, soyut anlam olarak da tutkuyu simgeler. Bu düşüncesinden dolayı şiir ve müziğin birleşmesine çok fazla önem verir (İnal, 1981, s. 185). Ama bu kuramını şiir çevrelerine kabul ettirmeyi başaramaz. 1923 yılında yayınladığı anılarında Fransız sembolizmini kendisine göre ikiye ayrıldığını söyler. Birincisini 'idealist ben' olarak adlandırır ve görünüşlerin maddesizleştiği benzeşimlerde, simgesel birliğin saf ve olumlu ideasını verdiğini iddia eder. İkincisini ise 'materyalist ben' olarak adlandırır ve bir bireşimin nesnel heyecanını sağlayan olgusal ilişkileri isteyen olarak görür (Brunel, 2006, s. 189).

¹⁰⁶ Bu şair ve eserleri hakkında kaynaklara bilgi bulunamamıştır.

Rene Ghil'den edebiyatımızda ilk bahseden kişi Cenap Şahabettin'dir. Dekadizmi konu edindiği makalesinde¹⁰⁷ Rene Ghil'den kısaca bahseder. Çünkü Cenap Şahabettin'e göre Ghil, dekadanlığı da sembolizmi de anlamamıştır. O dönemin Fransa'sında edebiyatta meydana gelen değişimleri yalnızca anlaşılmaz kelimelerle şiir yazmak olarak algılamıştır. Bu yüzden de Cenap Şahabettin'e göre anlaşılmaz şiirler kaleme almıştır. Rene Ghil gibi Fransız edebiyatındaki değişimi anlayamaya şairler hakkında Cenap Şahabettin şu değerlendirme de bulunur:

Bil'ahire Rene Ghil gibi kısa nazarlı birkaç Fransız genci hakikati göremeyerek edebiyat-ı ahîrenin güzelliğini iğlâktan ibarettir sandılar, yazdılar, öyle şeyler yazdılar ki mümkün değil, ser-â-pâ masharalık... (Bayık, 2000, s. 98)

Cenap Şahabettin alıntıda da görüldüğü gibi Rene Ghil'in yeni şiiri anlayan bir şair olmadığını söyler. Aynı makalenin devamında, dönemin genç şairlerinin Rene Ghil'i kendilerinden olmadığını ilan ettiğini söyleyen Cenap Şahabettin, bunun üzerine Rene Ghil'in de kendine ait bir edebî anlayış ortaya attığını haber verir. Edebî akımlarla ilgili kaynaklarda Rene Ghil'in sembolizmden ayrılıp felsefi-çalgısal bir kuram ortaya koyduğu söylenir. Cenap Şahabettin de Rene Ghil'in bu kuramını 'armonist enstürümantist' olarak isimlendirir¹⁰⁸. Ama bu yeni akıma dair Cenap Şahabettin herhangi bir bilgi vermez. Buraya kadar verdiği bilgiler bile Cenap Şahabettin'in Rene Ghil'i tanıdığını ve eserlerini bildiğini gösterir. Ayrıca dönemi içinde Rene Ghil'den ilk bahseden olması da önemlidir.

3.2.2.14. Stuart Merrill (1863-1915)

Stuart Merrill, aslen Amerikalı olmasına rağmen Fransızca şiirler yazmıştır. New York'ta doğmuş ama diplomat olan babasından dolayı çocukluğu Paris'te geçmiştir. Ardından da Paris'e yerleşmiştir. Şiirlerinde yinelemeleri bıkırtıcı ölçüde fazlaca kullanmıştır. Şiirlerinde müziği ön plana çıkarsa da tam

¹⁰⁷ Cenap Şahabettin, "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S.344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s.82-85.

¹⁰⁸ Cenap Şahabettin, "Dekadizm Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S.344, 2 Teşrin-i Evvel 1313, s.82-85.

manasıyla sembolisttir demek mümkün değildir. Şiirlerinde coşkulu bir ses baskındır (Brunel, 2006, s. 205).

Sembolist şairleri kendisine konu edinen Cenap Şahabettin, bizim zevkimize en uygun şair olarak Stuart Merrill'i görür. Bu şair Amerika'dan Fransız edebiyatına hizmet için kalkıp gelmiştir. Cenap Şahabettin'e göre¹⁰⁹ bu şairin eserleri zevk-i Osmaniyyeye uygundur.

Bu yeni dünya şairinin iki tarz-ı tahrîrî var, ikisi de bize hoş gelebilir. Stuart Merrill, ya Fates nâmındaki mecmuasında gösterdiği tarz-ı muvaşşah ile yahut Petits Poemes d'automne ünvanlı eserinde izhar ettiği mişvâr-ı hazin ile beyân-ı hissiyat eder. Birinci tarz ifadesiyle aksa-yı şark şuarasını, ikinci üslubuyla üdebâ-yı garibiyyeyi hatîrâ o getirir. Bu ikinci tavr-ı beyân Amerikalı şairin kalemine daha ziyade yakışır (Bayık, 2000, s. 37).

Cenap Şahabettin pek çok Fransız şairini sever, zevkle okur. Ama Stuart Merrill, yalnızca Cenap Şahabettin'in şiir zevkine uygun olduğu için değil Osmanlı şiir zevkine uygun olduğu için de okunmaya değerdir. Cenap Şahabettin aslında Merrill'i, hem Doğu şiir zevkine hem de Batı şiir zevkine uygun eserler verdiği için eskiyi de yeniyi de savunan farklı düşüncedeki okurları için ortak bir buluşma noktası olarak görür. Merrill'in Doğu şairlerini akla getiren şiir şeklini Cenap Şahabettin "tarz-ı muvaşşah" olarak isimlendirir. Yani süslü bir tarzda yazdığı mısraları Doğu şairlerini hatırlatır. Cenap Şahabettin'in "mişvâr-ı hazin" dediği hüznü bir tarzı, edası da Batı şiirini anımsatmaktadır. Buradaki "mişvâr-ı hazin"le kastedilen aslında sembolist şairlerin ruhlarındaki hüznü, melâli eserlerine yansıtmasıdır. Cenap Şahabettin ise Stuart Merrill'e hüznü hali yani sembolist tavrı daha çok yakıştırmaktadır.

3.2.2.15. Francis Viele Griffin (1864-1937)

Amerika'da doğan şair sekiz yaşındayken Fransa'ya yerleşir Stanislas kolejinde okur ve burada Henri Regnier ile arkadaş olur. Birlikte Mallarme'nin evindeki Salı toplantılarına katılırlar. İlk şiirlerini *Les Lendemain's'de* yazar. Kitabında özgür koşuk ve kişisel ahengi savunur. Grek söylencesinin kaynaklarından yararlanan şair, sembolizmi benimsemiştir. Onun sembolizm anlayışı dönen ve

¹⁰⁹ Cenap Şahabettin, "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir", *Servet-i Fünûn*, S. 299, 21 Teşrin-i Sâni 1312, s. 199-203.

birleşen ölümsüz davranışın uzaktan büyüleyen biçimini aramasından ibarettir. 1937’de Fransa’da ölmüştür (Brunel, 2006, s. 223).

Francis Viele Griffin, Hüseyin Cahit’in okuyucularına tanıttığı, sembolizmi tesis etmeye çalıştığını iddia ettiği şairlerden biridir. Griffin’in bir özelliği de Fransız olmamasıdır. İlk eseri *Cuelli d’avril*’dir (1886). Hüseyin Cahit bu eserin nazım kurallarına uygun olmakla beraber, şairin bu kaideleri ihlal etme arzusunda olduğunu gösterir. Nitekim çok geçmeden Griffin serbest denilen tarzda şiirler yazmaya başlamıştır. Eserlerinde lisan yanlışları da vardır. Bu yüzden kimi zaman Fransızlar bu şiirleri anlamakta zorlanırlar.

Hüseyin Cahit “Sembolist Şairler” isimli makalesinde¹¹⁰ Francis Viele Griffin’in ne kadar başarılı bir şair olduğunu şu sözleriyle ifade eder:

Viélé Griffin, şairlerin tabiat, aşk, mevt gibi edebi mevzularını kendi deha-yı mütefikri endişenâki tevfik ederek yenileştirmiştir. Gayet güzel semboller yazmıştır. Chevauchée d’Yeldis, Phocasle jardinier, Legende ailée de Wieland le forgeron eserlerinde en büyük efkâr-ı felsefiye ve ahlakiye zî-hayat birer şekle iktisab etmişlerdir (Yalçın, 1317e, s. 348).

Hüseyin Cahit’in Griffin’i başarılı bir şair olarak bulmasının sebebi, alıntı da söylendiği üzere, bütün şairlerin eskilerden beri kullandığı, en temel konular olan doğa, aşk ve hayat gibi konuları Griffin’in kendine özgü düşünceleriyle yeniden şekillendirmesi ve dikkat çekici, güzel sembollerle eserlerine taşımasıdır. Böylesi şiirlerini verdiği en güzel Griffin eserlerini de Hüseyin Cahit okuyucularına örnek verir.

Hüseyin Cahit, sembolistler içinde yeni nazım tarzını en iyi kullananın Griffin olduğunu da belirtir. Genç şairler arasında şahsiyetini şiirlerine en iyi yansıtan şairdir. Kendisi Fransız olmadığı için, Fransız zevkine muhalif olmakla beraber rakîk ve latif bir şiir anlayışı vardır (Yalçın, 1317e, s. 348).

Cenap Şahabettin, Henri de Regnier ile bir hizada tutulan bir Fransız şairinin de Viele Griffin olduğunu söyler¹¹¹. Yani Griffin de Regnier gibi Fransız Şübbân-ı

¹¹⁰ Hüseyin Cahit Yalçın, “Sembolist Şairler”, *Servet-i Fünûn*, S. 542, 19 Temmuz 1317, s. 346-349.

¹¹¹ Cenap Şahabettin, “Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir”, *Servet-i Fünûn*, S.299, 21 Teşrin-i Sâni 1312, s.199-203.

Şuârasına mensup bir şairdir. Bu şairin şiirleri anlam açısından o kadar kapalıdır ki çoğu zaman ne söylendiği anlaşılamaz. Cenap Şahabettin bu anlaşılmazlığı güzel bir örnekle ifade eder:

Bu şairin tasavvuratındaki umk ve ulviyet ale-l-ekser yetişilmeyecek bir derecede olduğundan âsâr-ı nadiren vuzuh-ı tamm haizdir. Mesela Les Eygnes namında mecmua-i eş'ârını okuyanlar: Florya'nın hindisi gibi bir şeyler görürler. Fakat ne gördüklerini pek iyi anlayamazlar (Bayık, 2000, s. 36).

Cenap Şahabettin sembolist şairlerin kimi zaman anlaşılmaz şiirler yazdığının farkındadır. Bunlardan biri olan Viele Griffin'den bahsederken bu konu üzerinde durur. Ama bu anlaşılmaz tarz, Cenap Şahabettin'e göre bir başarısızlık ya da yanlış bir durum değildir. Aksine şairin düşüncelerindeki, duygularındaki derinlik ve yücelik o kadar ileri bir boyuttadır ki her okuyucu bunu yakalayamaz. Bu yüzden de şiirlerini anlamayan okuyucuların olması gayet doğaldır. Cenap Şahabettin burada Griffin'in *Les Eygnes* adındaki şiir mecmuasını örnek verir. Bu kitaptaki şiirleri okuyanların Florya'nın hindisi gibi bir şey gördüklerini söyler. Ama ne gördüklerini tam olarak anlayamazlar. Cenap Şahabettin'in Griffin hakkındaki bu sözleri kendi şiirlerinde kullandığı sâât-i semen-fâm, tûf-i tesliyet, nây-i zümür-rûd, ûd-ı mükevkeb gibi tamlamaları aklımıza getirir. Bir anlamda bu tamlamada olduğu gibi ilk görüşte anlaşılmayan benzetmelerin, şiirlerin şairin ne kadar derinliğe, enginliğe sahip olduğunu gösterir, demesi kendisini eleştirenlere de bir cevap niteliği taşır. Cenap Şahabettin'in sembolist ve dekadan şairlerle ilgili söylediklerine bir de bu gözle baktığımızda onun şiir anlayışı daha iyi anlaşılmaktadır. Bu konuyla ilgili detayları tezin "Türk Edebiyatında Sembolizmin Temsilcileri" başlıklı bölümde verdiğimiz için burada tekrar lüzum görmedik.

3.2.2.16. Paul Valery (1871-1945)

Fransa'da doğan ve Fransa'da ölen Paul Valery, Sete ve Montpellier kolejlerinde eğitim görmüştür. Kolej yıllarında resim ve şiir ile ilgilenmeye başlamıştır. Louys ve Gide gibi önemli sanatçıların dostluğu, Verlaine ve Mallarme okumaları, Mallarme'nin evinde gerçekleşen Salı toplantılarına

gitmeye başlaması sembolizme yönelmesini sağlamıştır. Sembolist dönem şiirleri *Eski Şiirler Albümü* (1920) adıyla yayınlanmıştır. Bu kitapta yer alan şiirlerinde söylencesel imgeler (Venüs, Helena, Narkisos) ve tarihsel kişiliklerin çağrışımı (Caesar, Semiramis) ile gündelik yaşam sahneleri, betimlemeler ve duygusal etkilenimler bir arada bulunmaktadır (Brunel, 2006, s. 219-220).

Valery'e göre bir şair soyut düşünme yeteneğine sahip değilse şair olamaz. Şairin ilham alanlarından hareketle oluşturduğu bir sentezi kelimeleri büyümlü bir şekilde düzenleyerek okuyucusuna iki aşamada ulaştırır. Birinci aşamada rasyonel olmayan bir tecrübeyi, coşkuyu ilham anında yaşar. İkinci aşamada ise bu coşkuyu ifade eden kelime ve dil unsurlarını öyle başarılı bir şekilde düzenler ki bu duyguyu, ilhamı okuyucusuna yaşatır. Şair bunu yaparken şiirin musiki ve ritmi ile ve sanatın gerektirdiği hünerlerle yeni bir dil meydana getirebilirse başarılı kabul edilebilir. Şair bir sentez adamı olmalıdır. Şiiri hem rasyonel hem de rasyonel olmayan unsurları harmanlamalıdır. Bütün bunlardan başka Valery sadece saf şiirle ilgilendiğini söylemiştir. Saf şiiri her türlü mananın ötesinde şiirsel bir yapıya sahip olarak tanımlamıştır (Kantarcıoğlu, 2009, s. 207-208).

Valery sembolist şiiri, özellikle de kendi şiir anlayışını şu sözleriyle değerlendirmiştir:

Işık meraklılarını memnun edemediğime üzgünüm. Hiçbir şey aydınlık kadar beni kendine çekemez. Ne yazık ki hiçbir yerde ondan eser bulamıyorum. Bende görülen karanlıklar, hemen her yerde rastladıklarımın yanında pek hafif, hatta saydam kalır (Valery'den aktaran Karaalioğlu, 1971, s. 99).

Valery'in bu sözleri onun sembolist yönüne dair ipuçları verir. Hayata bakış açısı umutsuzdur, bu yüzden çok istese de aydınlığı eserlerinde veremez.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Valery'nin eserlerinde hâkim olan duygunun şüphe olduğunu söyler. Valery, tarifi imkânsız bir şüphe ile en açık olanı bulmaya çalışmıştır. Mallerme'nin öğrencisi olmasından dolayı en açık olanın saf şiir olduğunu keşfetmesi uzun sürmemiştir. Tanpınar, Valery'nin yeni olanı değil; emin ve kat'i olanı aradığını söyler. Bu arayışta ona eşlik eden duygu ise şüphe olmuştur. Tanpınar'a göre şüphe, daima gizli bir kanat taşır ve Valery bu kanatlardan faydalanmıştır. Valery'nin kesin ve kat'i olana ulaşma isteği, onun

ilham, deha, esrar gibi belirsizlik taşıyan bütün kavramları hayatından çıkarmasına sebep olmuştur. Bütün bu uğraşları, arayışları Valery'i saf şiir anlayışına götürmüştür. Tanpınar, Valery'nin saf şiirden anladığı şeyin, her şeyden evvel şiirin kendisine yabancı olan bütün unsurlardan soyutlanması olarak anladığını söyler. Bunun neticesi olarak da Valery felsefe tarihi, ahlâk yani her türlü şekliyle fikir içeren bütün kavramları şiirinden atmıştır. Böylece şiirini bütün bu saf olmayan kavramlardan arındırarak, ruhun saf bir lisânı haline getirmiştir. Tanpınar, burada bir şerh de düşer. Valery'nin saf şiirin asıl vasıtası olarak musikiyi gördüğünü söyler. Dolayısıyla da Valery'nin bütün uğraşı musikiyi sağlamak olmuştur. Valery'nin saf şiir anlayışında, şiirin sanatkârın şahsiyetinden kurtulması gerekir. Yani şiir, hiçbir amaca hizmet etmeksizin yalnızca kendisi için var olmalıdır. Şairin bütün çabalarına rağmen hayatından bazı parçalar şiirinde bulunursa Valery'e göre bu olsa olsa gayr-i ihtiyârî olmuştur; aksi düşünülemez (Tanpınar, 2007, s. 469-475).

Eserleri: *Şiir Heveslisi* (1906), *Genç Parkae* (1917), *Eski Şiirler Albümü* (1920), *Güzellik* (1922).

3.2.2.17. Henri de Regnier (1864 -1936)

Henri de Regnier soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Paris'te hukuk eğitimi alır. Hugues Vitrix takma adıyla ilk yazıları çeşitli dergilerde yayınlanır. İlk şiirlerindeki imgeleri 1887'de yayınlanan *Sites* ve *Episodes* eserlerinde simgeye dönüşmeye başlamıştır. Regnier arkadaşı Viélé Griffin'le beraber sembolist çevrelere girmiş ve Mallarme'nin dinleyicilerinden biri olmuştur. *Eski ve Düşçü Şiirler* ile *Kırsal ve Kutsal Oyunlar* adlı eserleri şiir hayatında sembolizmi başlatmıştır. 1886'dan sonra ise sembolist üslubunun yerini parnas bir üslup almıştır. Bu tarihten sonraki şiirlerindeki simgeler alegoriye daha yakındır (Brunel, 2006, s. 210-211).

Eserleri: *Eski ve Düşçü Şiirler* (1880), *Yarınlar* (1885), *Kırsal ve Kutsal Oyunlar* (1897), *Les Medailles D'argile* (1900).

Hüseyin Cahit, Henri de Regnier'i tam anlamıyla bir sembolist olarak kabul etmez¹¹². Sembolizme olan katkılarını itirafla beraber aslında sembolizm ile parnas şiiri birleştirip yeni bir şiir anlayışı ortaya koyduğunu söyler. Henri de Regnier'in üstadları Leconte de Lisle ile Jose Maria de Heredia'dır. Regnier'in ilk şiir kitapları olan *Lendemain* (*Yarınlar*, 1885), *Sites* (1887), *Apaisement* adlı kitaplarında nazımlar düzgün; konularında ise sembolistlere ait bir şeyler görülmez. Ama Hüseyin Cahit'e göre bu ilk şiir kitaplarında Regnier'in şairlik şahsiyeti hissedilmeye başlanır. Şiirlerinde gerek şekil gerek içerik olarak bir akıcılık vardır.

Regnier'in *Voleur d'abeilles*, *Verger*, *Ariane*, *Devx grappes* adlı manzumeleri Hüseyin Cahit'e göre sembolist şiirin nasıl olacağını gösteren örnek şiirlerdir. *Poèmes anciens et romanesques*, *Arethese*, *Telqu'un songe* eserleriyle de Regnier, parnas şiir akımından hem nazım hem de anlaşılabilirlik cihetiyle ayrılmıştır. Bu şiirlerinden sonra nazımda hiçbir kuralı tanımadığı gibi konuları da hülyalardan, muzlim ve muğlak şeylerden ibaret olmuştur. Hüseyin Cahit, Regnier'in başka eserlerini de değerlendirdikten sonra onun kendisine has bir şiir tarzı ortaya koyduğunu iddia eder.

Regnier'in Hüseyin Cahit tarafından takdir edilen bir diğer yönü de gençliğinde örnek aldığı şairlere karşı her zaman saygılı olmasıdır. Şiir anlayışı değişmesine rağmen ilk üstatları olan Leconte de Lisle, Stephane Mallarme, Jose Maria de Heredia, Victor Hugo gibi şairlere karşı her zaman saygılı olmuştur (Yalçın, 1317e, s. 346).

Henri de Regnier'in şiirleri hakkında Hüseyin Cahit şu değerlendirmelerde bulunur:

Henri de Regnier'ye ekseriya ca'li ve bâlâ-pervazdır. Tekrir-i kelimât ile tıflâne bir takım tesirât yapmak ister. Birden bire zıt kelimeleri yan yana isti'mâl edişinde bir tasannu kokusu istişmam olunur; neticesi itinabe varan bir suhulet tabiatinden kendisini müdafa' etmez. Bazen vuzuhi pek uzatır. Ma'mafih bu nevakis genç şairler arasında birinci dereceyi ihraz etmesine ma'ni olmaz. Henri de Regnier'in en büyük, en şahsi meziyeti sembolizm mesleğine parnas mesleğinin evsafını mümkün olduğu mertebede

¹¹²Hüseyin Cahit Yalçın, "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, S.542, 19 Temmuz 1317, s.346-349.

birleştirmesidir. En iyi şiirleri parnas mesleğine mensup olmakla beraber sembolisttir de. Henri de Regnier'in eş'arında ne parnesyenlerin o sert ve haşin şekl-i şiiri, ne de müceddidlerin birçoğunda görülen nevâkıs yoktur (Yalçın, 1317e, s. 346).

Görüldüğü gibi Hüseyin Cahit'e göre Regnier başarılı bir şairdir. Ama herhangi bir akıma mensup değildir. Hatta parnas şiir akımını ve sembolizmi birleştiren bir şiir anlayışı vardır.

Regnier, Cenap Şahabettin'in de en çok beğendiği şairlerdendir. Cenap Şahabettin kendi ifadesiyle söylemek gerekirse "Fransız Şübbân-ı Şuarası" arasında gördüğü bir şairdir; hatta Regnier'i bu şuaranın reisi olarak kabul eder¹¹³. Cenap Şahabettin'e göre Henri de Regnier'i bu yeni edebiyatın kurucularından biri olarak görülmesini sağlayan şey şiirde ölçüyü zorunlu olmaktan çıkarıp şairinin ihtiyârına bırakmasıdır. Ayrıca kulağa uyumlu ve ahenkli gelen sözleri de kafiye olarak kabul etmesidir. Henri de Regnier'in şiirlerine gelince Cenap Şahabettin'in ifadesiyle "hayali, amik, felsefi hatta timsalidir. Povis Döşava'nın resimdeki mesleği ne ise Henri de Regnier'in şiirdeki mesleği odur." Henri de Regnier'in şiirlerinin okuyucuya hislerini ise hem bir şair hem de bir şiir okuyucusu olan Cenap Şahabettin şu şekilde ifade eder:

Birer âyine-i kebûd gibi duran bahîreler etrafında mevvâc dallar birer nây-ı füsunkâr gibi mahfice nâlân oluyor. Kameran lemeât-ı samimi birer âteşize-i muhayyel gibi yapraklar arasında pervâz ediyor, o esnada suyun rûy-ı müstevisine yatmış bir hayal o lemâlar, o nâleler gibi akıp gidiyor, semadan yağın verikât-ı münevvere, ağaçlardan dökülen ezhâr-ı garra o hayâl-i habîdeye su üstünde bir bister-i muzî ferş eyliyor: Bu levha-i zehra nedir? Bir hatıra-i muhabbet... İşte Henri de Regnier'in şiirleri bu tarzdadır (Bayık, 2000, s. 36)

Bu alıntı okunduğunda insanda Cenap Şahabettin'in bir şairi değerlendirdiği değil de adeta nesir halinde bir şiir yazdığı hissi uyanır. Çünkü şiiri niteleyen tamlamaları sanatsal ve benzetmelerle doludur. Cenap Şahabettin, Regnier'in şiirini gecenin karanlığında, sakin, sessiz ve gökyüzünün olabildiğine açık olduğu bir zaman dilimindeymişçesine tanımlar. Ay'ın bütün güzelliğiyle hatta dolunay haliyle kendini gösterdiği bir nehir ya da göl kenarında, ağaçların

¹¹³ Cenap Şahabettin, "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir", *Servet-i Fünûn*, S.299, 21 Teşrin-i Sâni 1312, s.199-203.

sallanan yapraklarında duyduğumuz o mutluluğu, huzuru ya da iç ürpertisini Regnier'in şiirlerini okuduğumuzda da duyarız. Gökyüzünün bir aynası gibi duran ağaçların sallanan dalları, adeta büyüleyici bir ney sesi gibi gizliden gizliye inler. Ay ışığının göz alıcı parıltıları da gönül yakan bir hayal gibi ağaçların arasından kanat çırpır. O esnada hemen yanı başımızdaki göle baktığımızda, suyun geniş yüzeyine yatıp boylu boyunca uzanmış bir hayalin kamerin parıltılı ışıkları gibi, yaprakların inleyen sesleri gibi akıp gittiğini görürüz. Ama bu hayal, ağaçlardan dökülen beyaz, parlak çiçeklerin su üstüne kurdukları adeta bir yatağı andıran zemin üstünde akıp gitmektedir. İşte bütün bunlar ay gibi parlak bir levhayı andırmaktadır. Gökyüzünde parlayan gerçek bir ay, onun suya yansımından oluşan bir ay ve ay ışığı altında parlayan ağaçların, parlak, beyaz çiçeklerinin su üzerinde bir araya gelerek oluşturdukları ay gibi parlak levha... Adeta her yer bembeyaz, parlak ışıklarla dolu... Regnier'in şiirinde Cenap Şahabettin'in gördüğü, hissettiği bu "levha-i zehra"dır ve Cenap Şahabettin bu levhanın aşk hatırası olduğunu söyler. Yani Regnier'in aşkı nasıl anlattığını okuyucularına söylemez adeta hissettirir. Bu kısacık anlatımı da Cenap Şahabettin'in Regnier'e olan hayranlığını göstermeye yetmiştir.

Cenap Şahabettin, makalesinin sonuç kısmında bu genç şairinin şiirlerinin ilk başta okuyucuya munis gelebileceğini söyler. Ama biraz çaba gösterince bu şairin şiirlerinden hoşlanmayacak şair hayal edemez. Çünkü Cenap Şahabettin'in Fransız şairler arasında en beğenerek okuduğu şiir mecmuası *Les Lendemain*s adlı mecmuadır ki Henri de Regnier'in mecmuasıdır.

Hüseyin Cahit ve Cenap Şahabettin'den başka Ahmet Haşim de Regnier hakkında değerlendirmelerde bulunur. Ahmet Haşim, Henri de Regnier'in hangi akıma ait olduğunu tespit etmek için *Muhit* dergisinde bir makale kaleme alır¹¹⁴. Bu makalesinde edebi akımlar hakkında şöyle bir değerlendirmesini görürüz:

Meslekler –teşbihi mümkün ise- bir bahçe duvarına benzer. O duvarların tahdîd ettiği kıt'a-i tûrâb üzerinde yükselen ağaçlar serbest ve müstakildir. Bunların her biri baharı başka renkte bir tude-i ezhâr ile karşılar. Bu ağaçların biri yüksek ve mütehakkim, biri feyyaz ve saye-dâr, biri mütevazı ve inziva-güzindir. Gecenin rüzgârı bazılarının dallarında feyz uyandırır.

¹¹⁴ Henri de Regnier, *Muhit*, S.12, 15 Kanun-ı Sani 1324, s.190-191.

Bazıları bu rüzgâra feşâfeş-i râz ve hülya tevdi' eder. Bazıları kırılır, bazıları eğilir (Ahmet Haşim, 1324b, s. 190).

Bu paragraf Ahmet Haşim'in edebî akımlara nasıl baktığını göstermesi açısından önemlidir. Ahmet Haşim'e göre edebî akımların her biri bahçe duvarı gibidir. O duvarların sınırlandırdığı toprak parçası üzerinde yükselen ağaçlar ise edebî eserlerdir. Bu eserler de kendi başlarına serbest ve müstakildir. Her bir eser, aynı baharı her biri başka renkteki çiçeklerle karşılar. Ama bu ağaçların yani eserlerin her biri birbirinden farklıdır. Biri baskınken diğeri mütevazıdır. Biri gecenin rüzgârından feyz alırken diğeri bu rüzgârdan kırılabilir, incinebilir. O yüzden de her edebî akımı aynı düşünmemek gerekir. Aynı koşullar altında bile değerlendirmek doğru olmaz. Çünkü hayata bakış açıları farklıdır.

Ahmet Haşim, edebi akımlar hakkında bu değerlendirmelerde bulunduktan sonra yüksek bir ruh ve fikre sahip olarak nitelediği Henri de Regnier'in hangi akımla ilişkili olduğunu tespiti başlar.

Ahmet Haşim, Regnier'in her şiirinde asıl hayatını temsillerle örtülü olarak verdiğini söyler. Şair hayatını, sanatıyla anlatmak büyük bir zevk almış. Ama bunu yaparken basit bir nazarla fark edilecek şekilde olmamasına özen gösterirmiş. Yani hayatını, okuyucularına kolayca ifşa etmez. Ama anlaşıldığında ise müteşekkik olurmuş.

Ahmet Haşim, şairi incelemeye çocukluk yıllarından başlar. Regnier'in doğduğu köy, doğa manzaraları, arkadaşlarıyla kırlarda özgürce koşup oynaması yani çocukluğuna dair bütün anılar, kalbinden ve fikrinde büyük yer etmiştir. Babasının görevi gereği taşındıkları Paris'te ise onu yeni bir hayat bekler. Okula başladığı andan itibaren bitmez tükenmez bir okuma aşkıyla tutuşur; okulun kütüphanesi yetersiz geldiğinde eski kitaplar satan yerlerin müdavimi olur. Hukuk fakültesini kazanır; burada eğitim alırken şiire ciddi anlamda yönelir; eksikliklerini tamamlar ve 1885 yılında ilk şiir kitabı *Lendemains*'i yayınlar. Bu şiirlerinde Hugue Vignia müstear adını kullanır. Bunun sebebi de Victor Hugo ve Alfred de Vigny olan hayranlığıdır. Çünkü bu müstear ad Hugo ve Vigny isimlerinin karışımından meydana gelir.

Regnier şiire başladığı yıllarda Sully Prudhomme ile arkadaşlık eder. Ama serbest nazım tartışmaları bu iki arkadaşın ayrılmasına neden olur. Regnier, sembolizmin üstadı sayılan Mallerme'nin evindeki toplantılara katılmaya başlar. Burada devrin genç şairlerini tanır. Mallerme'den sonra bu toplantıların ikinci başkanı Regnier olarak kabul edilirdi. Bu dönemde şairin hayatındaki önemli bir gelişme de kendi şair ruhlu bir kadınla evlenmesidir. Ahmet Haşım bu noktadan sonra Regnier'in hayatına dair anlatılacak önemli bir şeyin kalmadığını söyler. Ama makalesini bitirmez ve Regnier'in edebiyat âlemi için yaptıklarından bahseder. Şair bir dönem Amerika'ya gider ve burada pek çok konferans verir. Bu konferanslarda Mallerme'den, Verlaine'den, sembolizm ve parnas şiir akımlarından bahseder. *Journal des Debats*'da Ahmet Haşım'ın ifadesiyle 'temâşa münekkidiği' yapar (Ahmet Haşım, 1324b, s. 191).

Regnier'in hususi hayatıyla fikirleri arasındaki münasebet Ahmet Haşım'e göre şairin şiir anlayışını görmemizi sağlar. Buradan hareketle Ahmet Haşım, Regnier'in şiirleri hakkında şu ifadelerle yer verir:

Bu şiir, hayat-ı ruzmerreye karşı lakayddır. Kâyd-ı zaman ve mekâna nadiren iltifat etmiş, nâfi olmayı düşünmemiş, güzel olmakla, güzelliği ihsas etmekle iktifa etmiş; şeffaf bir güle benzer ki hiçbir lüzuma mebni olmadan üzerindeki kamışların aks-i lerzanına uçan bir kuşun şeklini, bulutların, semaların rengini toplar. Veya rüzgâra karşı gerilen ince bir tel gibi mübhem, dağınık ahenklerle bizde bir âlem-i meçhul-i hayaliyenin musiki-i ervah ve menâzırı ikâz eder (Ahmet Haşım, 1324b, s. 191).

Ahmet Haşım'e göre Regnier'in şiiri günlük hayata, her günkü sıradan, basit şeylere karşı ilgisizdir. Zaman ve mekânı şiirinde kullanmaya lüzum görmemiştir. Faydalı olmayı değil güzel olmayı kendine ilke edinmiştir. Ahmet Haşım, Regnier'in şiirindeki bu güzelliği şeffaf bir güle benzetir ki bu gül kamışların titrek sesinden ürküp uçan bir kuşun şeklini alabildiği gibi bulutların, gökyüzünün rengini de kendisinde toplar. Bu haliyle de okuyucuya gizli, dağınık ahenklerle hayali ve meçhul bir âlemin kapılarını açar. Regnier'e dair bu değerlendirmelerini okuduğumuzda aklımıza kendiliğinden Ahmet Haşım'ın şiirleri ve şiir dünyası geliyor. Kamış, ahenk, musiki gibi kavramlar bize hem sembolist şiir anlayışını hem de Ahmet Haşım'i hatırlatıyor. Devamında söyledikleriyle sanki kendi şiirinin savunmasını yapan bir Ahmet Haşım görürüz. Çünkü Regnier için Ahmet Haşım, ilk kez okunduğundan zevk almanın ve şiirleri

anlamın güç olacağını söyler. Ama şiiri anlamak için ısrarcı olursa okuyucu, bunun için şaşkın şaşkın mısralar arasında dolaşırsa gizemli bir elin şiirdeki örtüyü kaldırdığını görebilir. İşte o zaman Regnier'in şiiri okuyucuyu sarar ve gizemli bir kadının tebessümü hissedilir.

Henri de Regnier'in şiirdeki amacı da Ahmet Haşim'in değerlendirdiği konular arasındadır. Regnier şiirleriyle, anlamı ihya etmek ve geçip giden mutlu zamanlarımızı zabt etmek ister. Şiirlerinde şekil yönünden ise en usta nakkaşların altın vazolara işlediği çiçeklere benzemesini amaçlar. Ahmet Haşim'e göre Regnier, şiirdeki bu emellerine tamamıyla ulaşmıştır. Regnier'in ilk şiirleri olan *Ferdalar* ve *Sükûnet*, şairin diğer şiirlerinden farklıdır. Çünkü bu şiirlerde Prudhomme'nin tesiri hissedilir. Yani şiirlerinde gerçeklikle ilişkisi fazladır. Ama sonraki şiirlerinde gerçeklerden yüzünü çevirerek teselliye hayallerde arayan bir şair görürüz.

3.2.3. Türk Edebiyatında Sembolizmin İlk Temsilcileri: Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim

Bu bölümde, Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim'in şiir hakkındaki düşünceleri üzerinden onların ne kadar sembolist olduklarını değerlendirdik. Cenap Şahabettin'in de Ahmet Haşim'in de sembolistliği edebiyatımızda tartışılan bir konudur. Genel düşünce şiirlerinde sembolist unsurlar görülse de her iki şairin de tam anlamıyla sembolist olmadıkları yönündedir. Zaten Cenap Şahabettin de Ahmet Haşim de herhangi bir akıma bağlı olduklarını kabul etmezler. Bir şairin hangi akıma mensup olduğunu tespit etmenin en birinci yolu şiirlerini tahlil ve tenkit etmektir. Ahmet Haşim ve Cenap Şahabettin için böylesi bir tenkit başlı başına bir tez konusu olduğu için biz ikinci yolu seçtik. Yani şiir hakkındaki kuramsal düşüncelerini değerlendirdik.

Biz bu bölümde, düzyazılarından hareketle Cenap Şahabettin'in ve Ahmet Haşim'in sembolist şiir düşüncesine ne kadar yakın olduklarını tespit etmeye çalıştık. Tezimizin kapsamı, Türk edebiyatında sembolizmin görüldüğü başlangıç safhası olan Servet-i Fünûn dönemi ve 1923 yılları arasındadır. Bu

dönem aralığında, sembolizm anlayışını kavrayan en önemli iki şair ön plana çıkar: Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim. Bu yüzden tezimizde yalnızca bu iki şairi ele alıp; sembolizmin ilk temsilcileri demeyi uygun gördük. Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim sembolizme dair ilk sözleri söylemişler, edebiyatımızda gerçek sembolist şiirin yolunu açmışlardır. Türk edebiyatında sembolizmin başlangıcını aydınlatmayı hedeflediğimiz için de Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim'in düzyazılarından hareketle sembolist şiir anlayışı üzerinde durduk.

3.2.3.1. Cenap Şahabettin (1871-1934)

Cenap Şahabettin, Servet-i Fünûn döneminin en önemli iki şairinden biridir. Dönemin diğer önemli şairi de hiç şüphesiz Tevfik Fikret'tir. Cenap Şahabettin'in sembolist şiir anlayışına uygun görüşlerine geçmeden önce hayatı ve eserleri hakkında bilgi vermemiz gereklidir. Çünkü bir sanatçının eserleri, hayatından ayrı düşünülemez. Çocukluğu, eğitimi, iş hayatı, ailesi her sanatçının eserini az çok etkiler. Bunların bütünü sayesinde birey ve görüşleri, hayata bakış açısı ortaya çıkar. Cenap Şahabettin'in hayatında da sanatını etkileyen dönüm noktalarından biri şüphesiz tıp eğitimi için Paris'e gönderilmesidir. Paris'teki eğitim hayatına değinmeden önce Cenap Şahabettin'in doğumundan, çocukluğundan ve eğitim hayatından bahsetmemiz gerekir¹¹⁵.

Cenap Şahabettin, 1871 yılında Manastır şehrinde doğmuştur. Çocukluğu Hamamönü'nde geçen Cenap Şahabettin, babasının Plevne'de şehit düşmesi üzerine annesiyle İstanbul'a taşınmışlardır ve eğitim hayatına burada başlamıştır. Önce Mektep-i Fevziyye'ye gitmiş; sonrasında Eyüp Askerî Rüştîye'sine geçmiş ama okulun yıkılması üzerine eğitime Gülhane Askerî Rüştîye'sinde devam etmiştir. Okulunu bitirince Kuleli'deki Tıbbiye İdadisi'nde ve Sarayburnu'ndaki Askerî Tıbbiyesi'nde tıp eğitimi almış ve doktor olmuştur. Cenap Şahabettin, başarılı bir öğrenciydi; bunun en büyük göstergesi doktor olmasının yanı sıra okullarını da birincilikle ya da yüksek bir başarıyla

¹¹⁵ Cenap Şahabettin'in hayatıyla ilgili burada vereceğimiz bilgiler şu çalışmalardan derlenmiştir: Akay, H. (2015). Akyüz, K. (1995). Banarlı, N. S. (2001). Enginün, İ. (2014). Nüzhet, S. (1934).

tamamlamasıdır. 1889'da doktor yüzbaşı olarak Askerî Tıbbiye'yi bitiren Cenap Şahabettin, okula hayatındaki yüksek başarısından dolayı devlet tarafında daha iyi bir eğitim alması için 1890'da Paris'e gönderilmiştir. Yaklaşık üç yıllık Paris tecrübesi Cenap Şahabettin'in yalnızca mesleki bilgisini değil; sanat ve dünya görüşünü de etkilemiştir.

Paris'ten döndüğünde bir süre Haydarpaşa Hastahanesinde görev yapan Cenap Şahabettin, sonrasında Ekvator'a yakın Kamarun Adasında karantina memuru olarak görevlendirildi. Kamarun ve Cizre görevlerini başarıyla tamamladıktan sonra Karantina Dairesine geçerek, Mersin, Rodos gibi yerlerde karantina doktorluğu yaptı. 1897'de bir sağlık heyetiyle beraber Hicaz'a gönderilmiştir. Çeşitli şehirlerdeki karantina doktorluğu sonrasında Birinci Dünya Savaşı başladığı sırada kendi isteğiyle emekli olmuştur. Emekli olduğu yıl Dârülfünûn Edebiyat Fakültesi Lisan Şubesi Fransızca Tercüme Müderrisliğine tayin edilmiştir. 1919'da Dârülfünûn Osmanlı Edebiyatı Tarihi müderrisliğine getirilir. 1922 yılında Milli Mücadele aleyhinde olumsuz sözler sarf ettiği iddia edilerek istifaya zorlanan Cenap Şahabettin, bu tarihten sonra kendi köşesine çekilmiştir. Dilde sadeleşmeye gitmemekte ısrar etmiştir. Ama 1932 yılında katıldığı Birinci Dil Kurultayı sonrası fikirleri kısmen değişmiş, belli oranda sadeleşmeye gitmiştir.

Cenap Şahabettin'in evlilik hayatına baktığımızda ise şiirleri kadar renkli bir tabloyla karşılaşırız. Cenap Şahabettin, hayatı boyunca üç kez evlenmiştir. İlk eşi Atiye Hanım'dır. İkinci eşi baldızı Naciye Hanım'dır. Ama daha sonra onu boşayıp Azize Hanımla evlenmiştir. Altı çocuk babasıdır.

Cenap Şahabettin'in hayatıyla ilgili en dikkat çekici kısım ise ölümüdür. Çünkü "Elhân-ı Şitâ"nın şairi, 1934 yılının karlı bir kış gecesi vefat etmiş ve karlar yağarken gömülmüştür.

Cenap Şahabettin'in edebî kimliğinin şekillenmesinde ilk adım Muallim Naci ile tanışması olmuştur. Bu yüzden ilk şiirlerinde Muallim Naci'nin etkisi hissedilir. Muallim Naci'den sonra Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit Tarhan'ın etkisine giren Cenap Şahabettin, böylece yeni şiir anlayışa doğru ilk

adımlarını atmaya başlar. Cenap Şahabettin bu dönem ilk gençlik şiirlerini Tâmat adıyla kitap olarak bastırır. Bu kitabında Hâmit ve Ekrem'in tesiri hissedilir. Bütün bunlardan sonra ise Cenap Şahabettin'in şair kimliğinde en önemli etkiye sahip Paris etkisi başlar. Tıp eğitimi için Fransa'ya gittiği sıralarda Fransız edebiyatında natüralizmin etkisi hâkimdi. Ama Cenap Şahabettin, çağdaş Fransız şiirine ilgi duymuş ve Verlaine, Mallarme gibi devrin önemli şairlerinin eserlerini okumuştur. Paris tecrübesi Cenap Şahabettin'in şiirine Batılı bir çehre kazandırmıştır. Bu da Cenap Şahabettin'in kısa zamanda sevilip sayılmasını sağlamıştır. Fransız etkisi Cenap Şahabettin'in şiirini hem içerik hem de biçimsel olarak etkilemiştir. Bu noktada özellikle Tefik Fikret'in ilgisini çekmiş ve beğenisini kazanmıştır. Cenap Şahabettin'in hem içerik hem şekil olarak Batılı olan şiirleri ilk kez *Mektep* dergisinde yayınlanmıştır. Bu şiirler o dönem için çok büyük ses getirir; olumlu eleştirilerin yanı sıra olumsuz eleştirilere de maruz kalır.

Cenap Şahabettin, dönemi içinde en büyük desteği Tefik Fikret başta olmak üzere Halit Ziya, Hüseyin Cahit gibi devrin ileri gelen yenilikçi sanatçılarından görür. "İnkisâr-ı Bâzîçe" adlı şiirinin *Servet-i Fünûn* dergisinde 1896'da yayınlanmasıyla Servet-i Fünûncular arasında yerini alır. Bu şiirini Ahmet İhsan Bey'e ithaf etmiştir. 1908'e kadar şiir alanında önemli yeniliklere imza atan Cenap Şahabettin, Meşrutiyet'in ilanı ile şiiri neredeyse tamamen bırakıp düzyazıya yönelir. Bu dönem yazıları Cenap Şahabettin'in siyasî, vatanî ve hamasî yönünü yansıtmaktadır. Ayrıca bu dönem yazılarında mizahî yazılarda görülmektedir. 1912 sonrası yazılarında ise Cenap Şahabettin'in konuları çeşitlenmiş; kadın, lisan, lisanın sadeleştirilmesi gibi alanlara yönelmiştir. 1920'lerden itibaren *Peyâm-Sabah*'ta yayınlanan yazıları yüzünden ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Özellikle de 1921 yılında yayınlanan "Elveda Yıldızlar ve Mahmuzlar" yazısı toplumda büyük bir infiale ve protestoya yol açmıştır. Milli Mücadele aleyhindeki görüşleri Cenap Şahabettin'in yenilikçi kariyerini gölgede bırakmıştır. Milli Mücadele kazanılınca pişman olup fikir değiştirse de eleştirilerden kurtulamamıştır. Ne yazık ki hayatının son dönemi bu eleştirilerle geçmiştir.

Eserleri: *Tâmât* (1887), *Hac Yolunda* (1909), *Suriye Mektupları* (1917), *Avrupa Mektupları* (1919), *Evrâk-ı Eyyâm* (1915), *Nesr-i Harp*, *Nesr-i Sulh ve Tiryâki Sözleri* (1918), *Vilyem Şekspiyer* (1931), *Körebe* (1917).

Cenap Şahabettin'in hayatına dair verdiğimiz bilgiler sonrası onun sembolist şiire yakın olan, sembolizmle anılmasını sağlayan şiir görüşlerini ele aldık. Cenap Şahabettin, şiir alanında olduğu kadar nesir alanında da başarılıdır. Edebiyat, siyaset, vatan, kadın, aile, toplum, gezi ve daha pek çok türde yazı kaleme almıştır. Şiir ve edebiyat hakkındaki görüşleri de oldukça fazladır. Biz ise bu bölümde onun şiir ve edebiyata dair bütün görüşlerini değil; sembolist şiir anlayışını akla getiren görüşlerine yer verdik.

Cenap Şahabettin, sembolist şairlerde olduğu gibi edebiyatın bir fayda için ya da bir mesaj verme amacıyla yapılamayacağını düşünür. *Servet-i Fünûn*'da yayınlanan "Ak Saçlılar" makalesinde¹¹⁶ edebiyatı, lisânın musikisi olarak tanımlar ve memleket meseleleriyle edebiyatın değil, bireyin ilgilenmesi gerektiğini söyler:

Memleketin ızdırabatı mevhum olmasa bile onlarla alakadar olmak vazifesi bana terettüb eder, benim edebiyatıma değil biz hâlâ anlayamadık ki edebiyat bir musikidir, sözün ve lisanın musikisi... Ondan yalnız zevk-i bedîî beklemek hakkına mâlikiz. Edebi nazım ve edebi nesir bir nev' beste, bir nev' tablo, bir nev' heykeldir. Ve münhasırân güzelliğe istihdaf eder (Bayık, 2000, s. 190).

Cenap Şahabettin, edebiyatın yalnızca sanat için yapılması gerektiğini söyler. Çünkü edebi eserden sadece zevk alabiliriz, ötesini bekleyemeyiz. Burada edebi nazmı besteye, tabloya ve heykele benzetmesi önemlidir. Sembolizm akımı, parnas şiir akımı gibi yalnızca şiiri etkileyen bir akım değildi. Müzikte, resimde ve heykelde sembolist sanatçılar ortaya çıkmış ve sembolist anlayışa uygun eserler vermişlerdi. Cenap Şahabettin'in edebi eseri, musikiye benzetmesi de akla sembolist şiirin musikiye ve ahenge verdiği önemi getirmektedir. Cenap Şahabettin de şiirlerinde bu musiki ve ahengi hedeflemiştir.

¹¹⁶ Cenap Şahabettin, Ak Saçlılar, *Servet-i Fünûn*, S. 1484-10, 22 Kânun-ı Sâni 1340 (4 Şubat 1924), s.146-148.

Cenap Şahabettin'in edebiyattan fayda beklenmemesi gerektiği, edebiyatın amacının yalnızca edebiyat olduğu üzerinde sıklıkla durduğu konulardan biridir. "Menâfi-i Edebiye"¹¹⁷ başlıklı makalesinde edebiyat ve fayda ilişkisi üzerinde durur. Cenap Şahabettin bu makalede bir şeyin güzel olması için faydalı olması gerektiği görüşünü eleştirir. Çünkü Cenap Şahabettin'e göre güzellik edebiyatta hiçbir koşula bağlı olmaksızın her zaman, her durumda vardır. Her faydalı olanın da güzel olması mümkün değildir. Cenap Şahabettin, edebiyattan maksat yalnızca edebiyattır, düşüncesinde ısrarlıdır. Dolayısıyla Cenap Şahabettin için sanat eserin tek bir faydası vardır; o da okuyucu üzerinde bıraktığı tesirdir. Bunun dışında edebiyatın konuları arasında ne felsefe, ne lisan, ne de ahlak vardır. Edebiyat ve fayda ilişkisi üzerinde durduğu bu yazısında Cenap Şahabettin defaatle "Edebiyatta maksat yalnızca edebiyattır" cümlesini tekrar eder. Bu da onun edebi eserin yalnızca zevk için yapılması gerektiği düşüncesine verdiği önemi gösterir.

Cenap Şahabettin, edebi eserde sanatçının başarısını fayda vermek değil; okuyucuyu üzerinde büyüleyici tesirler bırakmak olduğuna inanır. Bunu da bir mülakatında şu cümlelerle ifade eder: "Alelumum sanat ve alehusus edebiyat için güzellikten başka gaye tanımam. İtikadımca güzel bir eser vücuda getirerek karilerinde tatlı bir hülya uyandıran şair muvaffak olmuştur."¹¹⁸ Burada hülya kavramı önemlidir. Cenap Şahabettin, edebi eserin okuyucusunda tatlı bir esinti, bir hülya uyandırması gerektiğini söyler. Bu düşünce sembolizmin temel dayanaklarından biri olan rüya kavramını hatırlatmaktadır.

Cenap Şahabettin'in sembolizme uygun olan görüşlerinden biri de edebi eserdeki şekle ait söylemleridir. Bilindiği üzere sembolist şiir anlayışı, şiirdeki kuralları yerle bir etmiştir. Serbest nazım ilk kez sembolist anlayışın bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Cenap Şahabettin de güzel bir eseri tarif ettiği makalesinde¹¹⁹ nazım çeşitliliğini edebiyatın bir ilerlemesi olarak görür. Edebiyattaki yeniliklerin önce olumsuz karşılanacağını, alışma süreci geçince

¹¹⁷ Cenap Şahabettin, "Menâfi-i Edebiye", *Servet-i Fünûn*, S.329, 19 Haziran 1313, s.259-261.

¹¹⁸ Cenap Şahabettin, *Servet-i Fünûn*, S.1422, 14 Ağustos 1335, s.272.

¹¹⁹ Cenap Şahabettin, "Eser-i Nefis Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S.912, 6 Teşrin-i Sâni 1324, s.19-21.

beğenileceğini ifade eder. Çünkü insan zihni, alıştığını sever ve beğenir. Dolayısıyla önceden beri gazel ve murabbaya alışan Osmanlı şiir zevki doğal olarak Ekrem'in Hâmit'in şiirlerini sevmeyecektir. Ama nazım çeşitliliği Cenap Şahabettin'e göre edebiyatta ilerlemenin göstergesidir. Bunu şu cümleleriyle ifade eder:

Tarîk-i san'atta terakki zihinlerdeki eşkâl-i muayyenin taaddüdüdür. Mesela bundan elli sene evvel bizde eşkâl-i nazm olarak gazel, şarkı, rubâî filan tanılıyor idi. Bugün bu eşkâl denilebilir ki nâmütenâhidir: İşte buna bir terâkî-i edebî diyebiliriz (Bayık, 2000, s. 129).

Edebiyata özellikle de şiire yeni şekiller, ölçüler ya da serbestlikler getirmek sembolist şiirler birlikte olmuştur. Sembolistler de Fransa'da uzun yıllardır kullanıla gelen aleksandır ölçüsünü kullanmama cesareti göstermişlerdir. Bu yüzden çokça eleştirilmişlerdir. Ama sembolistler şairin özgürlüğünden taviz vermeyip Fransız edebiyatına yeni bir soluk getirmeyi başarmışlardır. Cenap Şahabettin de sembolistler gibi düşünür ve edebiyatta yeni şekillerin bir zenginlik, bir ilerleme olduğunu söyler.

Cenap Şahabettin bir başka makalesinde¹²⁰ günümüzde artık her kafiye ve manzum söze şiir denmediğinden bahseder. Bir eserin şiir olabilmesi için her şeyden önce sahip olması gereken husus, hissiyat-i şiiriyyenin insan ruhunda tecelli edebilmesidir. Bu tecelli de ancak okuduğumuz şiirin bizi hayal âlemine götürmesiyle mümkün olur. Ama burada Cenap Şahabettin'in üzerinde durduğu bir husus vardır. Her hayale sevk edenin de şiir olmadığını söyler Cenap Şahabettin neyin şiir olduğunu şu cümleleriyle ifade eder:

Şiirin verdiği tahayyül de hususi bir his, hususi bir heyecan mündemiç bulunur, bir heyecan-ı nâfiz ki vicdanımızı güya teşhîn eder; bir ah ile, bir nidâ-yı ma'nidâr ile sinemizden huruşan olur. Menâzır-ı şiirden ruhumuzda mübhem esefler, mübhem ümidler, nâkabil izah-ı şefkatler gizli, hafif bir zevk-i saadet kalır. Şiirden doğan tahayyülün mübdi'i bir histir (Bayık, 2000, s. 133)

Şiirin insana verdiği hayalde özel bir his ve özel bir heyecanın olması gerekir. Şiirin verdiği hayal, içimizde çağlar; adeta coşar. Ama en belirgin hissedilen duygu ise müphemiyettir yani belirsizlik duygusudur. Bütün bunları hissettiren bir hayal veriyorsa bir metin, işte o zaman şiir olur.

¹²⁰ Cenap Şahabettin, "Şiir Nedir", *Servet-i Fünûn*, S.924, 29 Kânun-ı Sani 1324, s.211-213.

Cenap Şahabettin'in şiir tanımı yaparken hayal ve müphemiyet vurgusu, sembolist anlayışın şiir tanımına uygunluk gösterir. Sembolizmde hayal ve müphemiyet ilişkisi önemlidir. Parnasların şiiri açık ve anlaşılır yapmak için nesre benzetmesine ve her şeyi açık seçik ortaya koyup okuyucunun hayal dünyasını kısıtlayan anlayışına karşı çıkan sembolistler hayale ve muğlaklığa önem vermişlerdir. Benzeri bir düşüncenin Cenap Şahabettin'in şiir tanımında kendisine yer bulması da bu açıdan anlamlıdır.

Cenap Şahabettin'in şiirin ne olduğuna dair öne sürdüğü¹²¹ tanımlardan biri de nazmın, nesir, ahenk ve musikiden oluştuğudur. Dolayısıyla Cenap Şahabettin'e göre ahenkten mahrum sözlere manzum denilemez. Bu yüzden Cenap Şahabettin, heceyle yazılan eserleri ne derece güzel olursa olsun musiki şartını yerine getiremediklerinden dolayı manzum olarak görmez. Cenap Şahabettin, şiirde musiki ve ahengi sağlamanın yolunun aruz vezninden geçtiğine inanır.

Şiir ve musiki ilişkisi Cenap Şahabettin'in ısrarla üzerinde durduğu konulardan biridir. Cenap Şahabettin, musikiyi sembolist şairler de olduğu gibi şiirden ileri görür. "Musiki, şiirin ifade edemeyeceği şiirdir¹²²" diyerek aslında musikin, şiirin bir adım önünde olduğunu vurgular. Cenap Şahabettin'in böyle düşünmesinin nedeni de musikin, şiire göre rüya âlemine insanı daha çabuk götürmesidir.

Sembolistler ortaya çıktıkları dönemde en çok eleştiriye maruz kaldıkları husus alışılmadık benzetmeler, tamlamalar, kelimeler kullanmalarıydı. Dil konusundaki tavırları, kullanımdan düşmüş kelimeleri kullanmaya başlamaları muhalif seslerin yükselmesine neden olmuştur. Sembolist eserler, özellikle anlaşılmadıkları için eleştirilmiştir. Oysa sembolistler anlaşılmak için değil; okuyucu tarafından duyulmak, hissedilmek için yazıyorlardı. Cenap Şahabettin'in de Fransız tesirindeki şiirlerini *Servet-i Fünûn*'da yayınladığında benzer eleştirilere maruz kalmıştı. Hatta uzun yıllar süren bir dekadantik tartışması bile bu yeni kullanımlardan ve dil anlayışından kaynaklıydı. Oysa Cenap Şahabettin'e göre yeni tabirler edebi eserlerde kullanılabilir. Bir şair,

¹²¹ Cenap Şahabeddin, "Mesele-i Evzan 2", *Servet-i Fünûn*, S.1424, 28 Ağustos 1335-1919, s.293-295.

¹²² Cenap Şahabettin, Vilyem Şekspiyer, Kanaat Kütüphanesi, 1931, s.194.

hissettiklerini en iyi şekilde nasıl ifade edecekse o şekilde yazmalıdır. Bu konuda “Yeni Ta’birât¹²³” başlıklı bir makale bile kaleme almıştır. Makalesinde bir şair hayal eder. Bu şair, hislerini ve duygularını ifade etmeye çalışır. Dilin bütün sözlükleri zihninde olduğu halde yazıyor, yazıyor ama yazdıklarına dönüp baktığında söylemek istedikleriyle, hissettikleriyle yazdıkları birbirini tutmuyor. Şairin kendisi bile yazıklarını inandırıcı bulmuyor. Sonrasında şair, bütün kuralları, bütün bilindik tanımları bir kenara bırakıyor ve içinden geldiği gibi yazmaya başlıyor. Cenap Şahabettin, işte o zaman şairin kaleminden nadide kelimelerin, duyulmamış tamlamaların, yeni cümlelerin döküldüğünü söyler. Böyle olduğu zaman ortaya edebi bir eserin çıktığını söyleyen Cenap Şahabettin, bir hayal ve manayı ifade etmek için belki de şimdiye kadar hiç yan yana gelmemiş eski iki kelimenin yan yana gelebileceğini ifade eder. Bütün bunların neticesinde şair amacına ulaşır ve heyecanını okuyucusuna ulaştırır.

Yeni tabirleri kullanmanın doğal hatta gerekli olduğunu anlatmak için bir makale¹²⁴ kaleme alan Cenap Şahabettin, dildeki bu radikal değişim tavrıyla sembolistlerin üslup konusundaki çabalarını andırır. Cenap Şahabettin dilde değişime, alışılmadık terkiplere karşı değildir. Onun için önemli olan şairin, heyecanının okuyucuya ulaşmasıdır. Bu amaç sembolistlerin ortaya çıkış amacıyla uyushmaktadır.

Sembolist şiirlerde ve şairlerde görülen sonsuz mutsuzluk ve üzüntü ya da Ahmet Haşim ifadesiyle melâl hali, Servet-i Fünûn şiirinde de kendini hissettirir. Bilindiği üzere, siyasi ve toplumsal koşullar edebiyatı yakından alakadar eder. Türk edebiyatının ilk dönemlerinde Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim’e tam anlamıyla sembolist diyemiyorsak bunun bir nedeni de Fransa’nın siyasi ve sosyal koşullarının aynıyle Osmanlı da yaşanmamasıdır. Ama unutulmamalı ki her ülke kendi kaderini yaşar. Dolayısıyla her edebi akım da o ülkenin kaderiyle bazı değişikliklere uğrayabilir. Sembolizm akımının temel duygularından biri olan kötümser ve mutsuz hava için Servet-i Fünûncuların da pek çok sebebi vardı. Sıkı bir istibdat altında ezilen ruhlar, güvensiz bir ortamda yeşermeye çalışan umutlar... Bütün bunlar Servet-i Fünûn döneminin doğduğu ortamı

¹²³ “Yeni Ta’birât”, *Servet-i Fünun Dergisi*, S.331, 3 Temmuz 1313, s.290-292.

¹²⁴ “Yeni Ta’birât”, *Servet-i Fünun Dergisi*, S.331, 3 Temmuz 1313, s.290-292.

oluşturmuştur. Bunun farkında olan Cenap Şahabettin, Servet-i Fünûncuların bedbinlikle eleştirilmesine karşı çıkmak için bir makale¹²⁵ kaleme alır. Yaşadıkları devrin şartları altında mutlu, şen ve şuh eserler vermenin cenaze arkasından musiki terennüm etmek gibi, kahkaha atmak gibi yakışsız bir fiil olduğunu söyler. Ama yine de Cenap Şahabettin ne kendisini ne de arkadaşlarını Batıdaki gibi bir bedbin anlayışa sahip görmez. Çünkü Cenap Şahabettin'e göre gerçek bedbin Schopenhauer gibi “Bizim hayatımız mevcudiyet için, mağlup olacağımız kanaatiyle girdiğimiz bir mücadeledir¹²⁶” demeli ve bunu hissetmelidir. Oysa Servet-i Fünûncular arasında böyle bir kimse yoktur.

Cenap Şahabettin'in buradaki tespitleri oldukça önemlidir. Fransız edebiyatında olduğu gibi Servet-i Fünûncular da siyasi anlamda ülkede kötü günler yaşamışlardır. Ama Fransız şairlerin sembolizmi ortaya koymasındaki en önemli etken beslendikleri felsefi altyapılarıdır. Schopenhauer, Bergson, Kant; müzikte Wagner'in düşünceleri Fransız sembolistlerin eserlerinde etkili olmuştur. Böylesi bir felsefi altyapı Türk edebiyatında görülmemiş olsa bile unutulmamalıdır ki istibdat döneminin karanlığı, ülkenin içinde bulunduğu zor şartlar dönemin edebiyatçılarının ruh halini etkilemiştir. Beşir Fuat'ın intiharının, bu hayatta mağlup olmak için yaşadığını anlamasının belki de en somut halidir. Ya da Servet-i Fünûncuların Osmanlıdan kaçıp başka ülkede yaşama istekleri mütemadiyen mutsuzluk hali, sanatçıların Batı karşısında kendilerini eksik ve geri kalmış hissetmeleri (bkz. Ramazan Kaplan, *Klâsikler Tartışması*), ülkenin hem siyasi durumu hem Batı devletlerinden her alanda geri kalmışlık duygusu ve bu duyguların hissettirdiği acizlik, çaresizlik duygusu... Bütün bunlar sembolist anlayışın duygularıdır. Sembolizmi oluşturacak tam anlamıyla bir felsefemiz yoktu belki ama Cenap Şahabettin'in kendisini sembolist şiire yakın bulmasını sağlayacak bir kötümser hava teneffüs ettiği şüphesizdir. Ayrıca Batının o dönemki Kant, Bergson ve Schopenhauer gibi düşünürleri

¹²⁵ “Servet-i Fünûn Edebiyatı ve Bedbinlik”, *Servet-i Fünûn*, S.1507-33, 2 Temmuz 1341, s.98-100.

¹²⁶ “Servet-i Fünûn Edebiyatı ve Bedbinlik”, *Servet-i Fünûn*, S.1507-33, 2 Temmuz 1341, s.98.

edebiyatçılarımız tarafından tanıyor, biliniyordu. Bu konuyla ilgili bilgileri tezin ilgili bölümlerinde paylaştık.

Cenap Şahabettin'in sembolistliğine dair sonuç olarak şunu diyebiliriz ki şiir üzerine değerlendirmeleri, tespitleri Cenap Şahabettin'in sembolizmi her yönüyle bildiğini göstermektedir. Sembolizmin alt yapısı olan felsefi düşünceleri yakın takip etmişti. Musikinin şiir için ne kadar önemli olduğunu biliyordu. Her şeyden önemlisi sembol, istiare ve teşbih kavramlarının birbirinden farklı şeyler olduğunu, sembolist bir eserde sembolün, temsil ettiği anlamla birlikte verilmemesi gerektiğini, sembolün o anlamı hissettirmesi gerektiğini de biliyordu. Ama Batılı anlamda sembolist şiirler yazması için, sembol ve istiare ayrımını yapabilmesi için zaman geçmesi gerekiyordu. Çünkü teşbih, istiare ve mecazlarla yüklü Klâsik edebiyat geleneği, kültürü çocukluğundan itibaren aldığı bir kültürdü. O dönem için yenilik taraftarı edebiyatçılarımız şiire önce Klâsik edebiyat geleneğiyle başlamışlardı. Cenap Şahabettin de Muallim Naci'yle edebiyat basamaklarını tırmanmaya başlamıştı. Aldığı eğitim, Paris'te bulunduğu süre, takip ettiği ve sevdiği sembolist şairler Cenap Şahabettin'in teorik olarak sembolizmi öğrenmesini ve anlamasını sağladı. Hatta makalelerinde sembolizmi anlatacak kadar bu akımı anladı. Ama pratikteki uygulamalar zaman isteyen şeylerdi.

Cenap Şahabettin'in şiir hakkındaki söylemleri onun sembolist şiirle ne kadar çok benzerliğinin olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bu söylemler tam anlamıyla bir sembolist şiiri Servet-i Fünûn döneminde edebiyatımızda başlatamamış olsa da Ahmet Haşim'i ve modern sembolist şairlerimiz yaratacak ilk adımların sahibi Cenap Şahabettin'dir. Cenap Şahabettin bu anlamda işin en zor kısmını yapmış ve yeni olan bir anlayışı edebiyata getirmeye çalışmıştır. Sembolist şiir yalnızca şiirde sembol kullanmak da değildir. Musiki, ahenk, sembol, hayal, şiir kurallarındaki değişiklikler bütün bunların bir arada olması sembolist şiiri meydana getirir. Cenap Şahabettin dönemi ve şartları itibariyle kendi sembolist şiir anlayışını ortaya koymuştur. Esas önemlisi kendisinden sonrakilerle Fransız edebiyatı arasında önemli bir köprü vazifesi görmesidir.

Cenap Şahabettin'in sembolistliğine şiirleri haricinde bir de söylemleri açısından bakmak bu açıdan önemlidir.

3.2.3.2. Ahmet Haşim (1884-1933)

Sembolizm denilince Türk edebiyatında ilk akla gelen isim Ahmet Haşim'dir. Ahmet Haşim'in şiir hakkındaki değerlendirmelerinde sembolizmle örtüşen pek çok ipucu bulunabilir. Bunlara değinmeden önce Ahmet Haşim'in hayatı ve sanatından bahsetmemiz gerekir¹²⁷. Ahmet Haşim'in eserlerinin yaşamından izler taşıdığı muhakkaktır.

Ahmet Haşim 1884 yılında Bağdat'ta doğmuştur. Ahmet Haşim'in çocukluğuna dair kaynakları üzerinde durduğu en önemli ayrıntı hastalıklı bir anne ve sert bir babaya sahip olmasıdır. Bu yüzden Ahmet Haşim'in annesine düşkün bir çocuk olarak büyümüştür. Özellikle annesiyle çöl akşamlarında Dicle kenarındaki yürüyüşleri Ahmet Haşim'in çocukluğuna dair en önemli anıları arasındadır. Annesinin ölümü üzerine Ahmet Haşim, babasıyla İstanbul'a gelir. Eğitim hayatı da İstanbul'da başlar. Nümûne-i Terakkî Mektebinde bir yıl Türkçe öğrendikten sonra Mekteb-i Sultaniyeye devam eder. Sonrasında Galatasaray ismini alan bu okul o dönemin zenginlerinin gözdesi olan bir okuldur. Eğitim dili Fransızca olan bu okulda Ahmet Haşim Fransızca öğrenmenin yanı sıra Fransız kültürü ve edebiyatıyla da tanışır. Ahmet Haşim'in edebi anlayışı ve sosyal çevresi bu okulla beraber şekillenir. Ahmet Haşim'in şiire başlamasında Galatasaray'daki Türkçe öğretmenlerinin etkisi olmuştur. Özellikle Ahmet Hikmet'in Ahmet Haşim'in şairliği üzerinde etkisi büyüktür. Ayrıca Ahmet Haşim üzerinde Fransız hocalarının etkisi de büyüktür. Ahmet Haşim bu dönemde Verlaine'i ezbere bilir, saf şiir anlayışını kavramaya çalışır. Regnier ve Mallarme'den etkilenir. Ahmet Haşim'in ilk şiiri 14 yaşındayken Mecmua-i Edebiye'de çıkan "Hayal-i Aşkım" (1901) isimli şiirdir.

¹²⁷ Ahmet Haşim'in hayatı ve sanatı ile ilgili bu bölüm çeşitli kaynaklardan derlenerek hazırlanmıştır. Bu kaynaklar şunlardır: Akyüz, K. (1995). Ayvazoğlu, B. (2009). Banarlı, N. S. (2001). Çoban, A. (2004). Enginün, İ. (2014).

Ahmet Haşim, Kadıköy'e yerleşir. Bu çevre ona Bağdat'ı, çocukluğunu ve annesini hatırlatır. 1907 yılında Galatasaray Lisesinden mezun olunca bir anlamda boşluğa düşer; ne yapacağını bilemez. Bu belirsizlik ömrü boyunca onun yakasını bırakmaz. Hayatı boyunca geçimini istediği sağlayacak bir iş bulamaz; bulduğu ileri beğenmez ya da maaşını az bulur.

1910 yılında İzmir Mekteb-i Sultanisi Fransızca öğretmenliği yapar. Bir ara edebiyat öğretmenliği de yapar. Yakup Kadri ile beraber iki yıl İzmir'de kaldıktan sonra 1913 yılında İstanbul'a döner. İzmir'de bulunduğu yıllar Göl Saatleri'nin temelini atıldığı yıllardır. 1909 yılında Fecr-i Atî topluluğuna katılan Ahmet Haşim, bu topluluğun yalnızca bir toplantısına katılır. Çünkü Ahmet Haşim'in yapısı bir edebi akıma, topluluğa, kurallara bağlanmaya uygun değildir. Bu yüzden isminin bir edebi toplulukla anılmasını istemez. 1912 yılında Maliye Nezareti Kalem-i Mahsus mütercimliğine atanır. Birinci Dünya Savaşı nedeniyle askere alınan Ahmet Haşim, askerliğini yedek subay olarak Çanakkale ve İzmir'de yapar. Ahmet Haşim savaş yıllarında işsiz kalır ve geçim derdine düşer. 1919 yılında Düyûn-ı Umumiye girer. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisinde ömrünün sonuna kadar sürecek olan bediiyat ve mitoloji dersleri vermiştir. Bunları yanı sıra çeşitli gazetelerde fıkra yazarlığı yapmıştır. 1933 yılında İstanbul'da ölmüştür.

Eserleri¹²⁸: *Göl Saatleri* (1921), *Piyale* (1926), *Gurebâhane-i Lâklâkan* (1928), *Bize Göre* (1928), *Frankfurt Seyahatnamesi* (1933).

Ahmet Haşim'in sembolist şiir anlayışına uygun en temel değerlendirmeleri hiç şüphesiz "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" isimli yazısında yer alır. Bu yazısından tezimizde farklı bölümlerde de faydalandığımız için burada tekrar olmayacak şekilde faydalanmaya çalışacağız.

Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" şiiri yayınlanınca bir kıyamet kopar. Şiiriyle çokça dalga geçilir ve eleştirilir. Bunun üzerine Ahmet Haşim, edebiyatımızda örneğine az rastlanan bir poetika kaleme alır. Şiirde mana ve

¹²⁸ Ahmet Haşim'in bütün düzyazıları İnci Enginün ve Zeynep Kerman tarafından toplanıp kitaplaştırılmıştır.

vuzuh üzerinde durduğu bu makalesi her yönden sembolist şairlerin şiir anlayışını hatırlatmaktadır.

Ahmet Haşım, şiirini açık olmamakla ya da anlamsız olmakla suçlayanlara mana ve vuzuhtan ne anlaşılması gerektiğini sorar. Kişiden kişiye değişmeyen bir anlam ve açıklık tanımı olmadığına göre bir şiirin bunlara mecbur edilmesi de düşünülemez. Zaten şiir, nesir gibi anlaşılacak için de yazılmaz. Çünkü şiir, hikâye değil; sessiz bir şarkıdır. Şiirde kıymetli olan kelimelerin manası değil; mısranın ahengidir. Ahenk için mana feda edilirse, ruh bu eksikliği kapatacaktır. Çünkü şiirin ahenginin ve musikisinin hedefi insan ruhudur. Ahmet Haşım, herkesin anlayacağı şiirler yazmayı, aşağılık bir olarak görmektedir. Çünkü şiirlerin, şehirler gibi tunçtan heybetli kapıları vardır. Her okuyucu bu kapıları kendi açmalıdır (Ahmet Haşım, 2010, s. 70). Ahmet Haşım de sembolist şairler gibi şiirden anlamda değil musiki ve ahenge önem vermektedir. Şiirin açık olması ya da anlamlı olması sınırları ve kesin kuralları olmayan belirsiz bir istektir. Bu yüzden yapılması olanaksızdır. Ayrıca Ahmet Haşım'e göre şiirin, anlamdan çok daha önemli problemleri vardır, ahenk ve musiki gibi.

Ahmet Haşım'in kendi şiir anlayışı hakkında yazdıkları ne yazık ki çok sınırlı sayıdadır. Bunun için Ahmet Haşım'in sembolistliği şiir hakkındaki yazıları üzerinden değil; şiirlerinin tahlili üzerinden değerlendirilir. Ama Ahmet Haşım'in şiirlerinin sembolist açıdan değerlendirilmesi pek çok edebiyat bilimcimiz tarafından yapılmıştır¹²⁹. Biz bu bölümde Ahmet Haşım'in şiire dair söylediklerini takip edip onun sembolist anlayışı hakkında ipuçları yakalamaya çalıştık.

Ahmet Haşım, "Sonbahar Şiirleri" başlıklı yazısında¹³⁰ Cenap Şahabettin'in "Temaşa-yı Hazan" şiiri sonrasında Türk edebiyatında hastalık, ilaç ve ölüm gibi kavramları hatırlatan sonbaharın birden bire renklendiğinden bahseder. Cenap Şahabettin'in bu şiirinde de melâlden bahsedilir ama bu melâl Ahmet Haşım'in

¹²⁹ Bkz. Bezirci, A. (1985). İsmail Parlatır, "Ahmet Haşım'in Şiirinde Karamsarlık", Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşım, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 1992; Bilge Ercilasun, "Ahmet Haşım'in Sanatı", Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşım, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 1992; Kemal Özmen, "Ahmet Haşım Sembolist mi Empresyonist mi?, Çağdaş Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış Nevin Önberk Armağanı, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık Limited Şirketi, İstanbul, 1997; Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995.

¹³⁰ *Akşam*, nr.1788, 30 Eylül 1339/1923.

ifadesiyle “klişe melâl, çiğnenmiş melâl, verem kız melâli değil, güneşin soğumasıyla bütün tabiata âriz olan zeval ve hüzá manzaralarından teraşsuh eden, durgun suların, toprağın, ağaçların, yerin ve havanın” melâliydi (Enginün-Kerman 1991: 34). Ahmet Haşim burada yaptığı melâl ayrımı, sembolist şiirin hüznüne dair ipuçları vermektedir. Ayrıca Ahmet Haşim aynı yazı da Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin’in şiirlerini karşılaştırır; Cenap Şahabettin’i daha başarılı bulur. Çünkü Tevfik Fikret şiirini Ahmet Haşim’in ifadesiyle en nazma benzeyen ama en çok nesre yaklaşan bir tarz da kaleme almıştır. Bu yüzden Tevfik Fikret’in şiirinde sonbahar gibi ani ürpermelerden, seyyal renklerden ve musikiden yapılmış bir âlemi anlatacak renk ve ses tonu yoktur. Ses tonu ya da Ahmet Haşim’in ifadesiyle ses perdeleri şiirde musikiyi sağlamak için önemlidir. Ahmet Haşim’in bu karşılaştırması Cenap Şahabettin’in sembolizm, Tevfik Fikret’in ise parnas şiir akımından etkilendiği düşünülürse daha da anlamlı olmaktadır.

Ahmet Haşim bu makalesinde¹³¹ şiir ve musiki ilişkisi üzerinde önemle durur. Çünkü şiir, musikinin kardeşidir. Şairlerin öncelikle şunu anlaması gerekir ki fikir, felsefe, mantık nesirle ifade edilir. Şiir ise havanın, doğanın çeşitli renklerini ve ruhun hissettiklerini ifade eder. Musiki ve şiir arasında kurduğu bu kardeşlik bağı, sembolist şiirin musikiye verdiği öneme benzemektedir.

Ahmet Haşim, Nazım Hikmet’i değerlendirdiği makalesinde¹³² kendi şiirlerinde sembolist şairlerden etkilendiğini itiraf eder. Galatasaray Lisesinde öğrenciyken, aruz vezni dışında kendisini daha özgür hissedeceği bir şekil denemek ister. Bunun için Ahmet Haşim, Regnier ve Verhaeren’in Fransız nazmında yaptığı yeniliğin tesiri altında kalarak Türkçe şiirde de benzer bir yenilik yapmak ister. Bu yeniliği şu şekilde ifade eder:

Galatasaray lisesi sıralarında henüz bir talebe iken, aruz vezninin mukassı darlığı içinde ciğerlerimin rahat teneffüs edemeyeceğini hissederek, Regnier ve Verhaeren’in Fransız nazmında yaptıkları inkılâbın tesiri altında, Türkçe şiir için, rüzgâra göre dağılan, toplanan, sönen, canlanan, bir çoban ateşi tarzında, his tahavvüllerine ve ahenk zaruretlerine tâbi serbest bir

¹³¹ *Akşam*, nr.1788, 30 Eylül 1339/1923.

¹³² “Yeni Bir Şair Hakkında”, *Akşam*, nr.2145, 28 Eylül 1340/1924.

vezin düşünmüş ve bunu “Yollar” ve “O Belde” isimli iki manzumemde tatbik etmişim (Enginün-Kerman, 1991, s. 214).

Ahmet Haşim bu şiirlerinin o dönem içinde çok tartışıldığını söyler. Ahmet Haşim’in sembolist şairlerin etkisinde kalarak böylesi bir serbestliğe gitmesini söylemesi önemlidir. Ama bu sıradan, hayranlıkla yapılan bir değişiklik değildir. Ahmet Haşim, serbest veznin şiire getirdiği ahengin farkındadır. Çünkü serbest vezni şiirlerinde kullanarak rüzgâra göre dağılan, toplanan, sönen adeta canlı bir vezin hayal etmiştir. Sembolistlerin, Fransız şiirinde yapmak istediklerini Ahmet Haşim de Türk şiirinde yapmak istemiştir.

Ahmet Haşim, Galatasaray Lisesindeyken, ara sıra gidip kitap aldığı Babikyan isimli kitapçıda sembolist şairleri anlatan bir kitap görür. Bu kitap sayesinde Henri de Regnier, Verhaeren gibi sembolizm akımının önemli şairlerinin şiirleriyle tanışır. Bu kitaptaki şiirlerin kendisi üzerindeki etkisini Ahmet Haşim şu şekilde ifade eder:

Henri de Regnier’nin, Verhaeren’in ve diğer muasır sanatkârların eserlerinden en güzel parçaları bir araya toplayan bu kitaba derhal alakadar oldum ve derhal parasını verip bir tane satın aldım. Bu yepyeni şiir âlemi, benim üzerimde müthiş bir tesir yaptı. O kadar ki kitabı elimden bırakmaz olmuştum. Dershanede, sokakta, evde hep bu kitap... Dedim ya yeniden şiire başlamıştım. “Şi’r-i kamer”i bugünlerde yazdım fakat çok geçmeden onu da beğenmez oldum. Fransız serbest nazım usulünü Türkçeye tatbik etmeğe özeniyordum. Bu tarzda yazdığım birkaç şiir o sırada bazı kimselerin nazar-ı dikkatini celbetmiş. Bu alaka, beni şiire ve sanata daha ciddi surette bağladı (Enginün-Kerman, 1991c, s. 118)

Ahmet Haşim, sevdiği ve beğendiği hatta etkisi altında kaldığı şairleri söylemekten çekinmez. Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Ahmet Haşim’in serbest nazımdaki eserlerinde sembolist şairlerin etkisi vardır. Bu da Ahmet Haşim’in sembolizmi beğendiğinin ve örnek aldığıının göstergesidir.

3.3. SEMBOL KAVRAMININ TANIMI VE BENZER KAVRAMLARLA İLİŞKİSİ

Bu bölümde başlı başına ‘sembol’ kavramını ele aldık. Sembolün tarihi gelişiminden başlayıp sözlük anlamını, farklı kaynaklardaki anlamlarını verdikten sonra sembol çeşitlerinden bahsettik. Sembol denilince aklımıza ilk gelen kavramla edebiyattaki sembol aynı mıdır, aynı değilse farklılıkları,

benzerlikleri nelerdir bunları açıklığa kavuşturduk. Ayrıca sembol denilince anlam karışıklığını gidermek için sembole en çok benzeyen kimi zaman onunla aynı anlamda kullanılan istiare, alegori, teşbih, ikon, amblem, metafor, analogi gibi kavramlarla benzerliklerine ve farklılıklarına değindik. Sembol kavramında dair böylesi bir tanımlama çalışmasının Hüseyin Cahit tarafından yapıldığını gördük ve onun görüşlerine de yer verdik. Son olarak edebiyat ve sembol ilişkisine değinerek bu bölümü tamamladık.

3.3.1. Sembol

Sembol kelimesinin çeşitli tanımları vardır. TDK sembol kelimesini ‘simge’ olarak tanımlar¹³³. Simge sözcüğüne baktığımızda ise ‘duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, âlem, remiz, rumuz, timsal, sembol’ olarak tanımlanmıştır.

Sembol kelimesinin kökenine baktığımızda Eski Mısır dilindeki ‘symbolon’ sözcüğünün Grekçe’ye geçmiş hâli olan ‘symballein’ fiilinden geldiğini görürüz. Anlam olarak ‘birlikte tartışmak, birlikte birleştirmek’ anlamlarına gelir. Latince’de ise ‘symbolum’ biçimine dönüşmüştür. Sembol, sözlüklerde ‘daha soyut bir şeyi anlatamaya yarayan somut şey’ ya da ‘evrensel yasa, ilke, bilgi ve fikirleri açıklayan işaretler’ olarak tanımlanmıştır. Buradan hareketle sembolizmi evrensel bilgi ve hakikatlerin basit ve sade öğelere indirgenerek ifade edilmesi olarak tanımlayabiliriz (Salt, 2006, s. 288).

Sembol ve sembolizm kavramlarını araştırırken iki tür sembol kavramı karşımıza çıkar. Birincisi evrensel bilgi ve gerçeklerin basit ve somut bir şekilde ifade edilmesidir. Sembol anlatmak istediği şeyi en kesin ve açık şekilde anlatmalıdır. Yani burada bahsettiğimiz sembolizm evrensel bir dildir ve bütün insanlar için ortak anlama gelir. Bir cenazede siyah renginin ifade ettiği anlam, bir film afişinde kırmızın anlamı, trafik işaretleri ve daha pek çok örnekte gördüğümüz gibi bunlar evrensel sembollerdir ve muhatabı tarafından

¹³³ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c200841ab8.16827034 (Erişim Tarihi: 26.05.2016).

anlaşılmak için vardırlar. Ama edebi anlamda sembol kelimesine baktığımızda bu kadar açık seçik anlaşılma gayesi olduğunu söyleyemeyiz. Ayrıca sembollere hayatın ve zamanın her aşamasında rastlamak mümkündür. Çünkü semboller eski uygarlıklara ait eserlerde çizimler, kabartmalar, freksler ve heykeller olarak karşımıza çıkarken; mitolojilerde, masallarda ve kutsal kitaplarda sözcük ve kavramlar olarak varlık gösterirler (Salt, 2006, s. 288). Bu kadar hayatımızın içinde yer alan sembol kavramıyla ilgili kesinkes açıklamalarda bulunmak, onu sınıflandırmak oldukça zordur. Etrafımız bir baktığımızda hayatımızın sembollerle çevrili olduğunu görürüz. Sosyal medyadaki bir paylaşım, evimizdeki bir eşya, okuduğumuz kitaptaki bazı kavramlar görüldüğü gibi değildir. Daha farklı anlamları vermek için oradadırlar.

Sembol konusunda önemli hususlardan biri de sembolün anlamlandırılması yani vermek istediği anlamın çözülmesi mevzusudur. *Semboller Ansiklopedisi*'nde bir sembolün çözülmesi için o sembolün bütün niteliklerinin göz önünde tutulması gerektiği söylenir ve semboller nitelikleri bakımından yedi kategoride sınıflar: biçimsel semboller, renklerle ilgili semboller, sayısal semboller, doğadaki canlı semboller, doğadaki cansız nesnelerin semboller, kişi ve kişiliklerle ilgili semboller, olaylarla ilgili semboller. Dolayısıyla sembol, bu sınıflandırmalardan birine dâhil ederek daha anlaşılır hale getirilebilir. Ama sembolün içerdiği anlamlar aşağıdan yukarıya doğru yükselen ya da derinleşen bir anlam derecesine sahip olabilir (Salt, 2006, s. 289). Gökyüzü, akşam, güneş ve başka sembollerde onu okuyan bilgisine, kültürüne göre ona çeşitli anlamlar verir. Ama bir sembolü anlamada olmazsa olmaz olan sezgidir. Semboller öncelikli olarak sezilmek için vardır.

Sembolün tarih içindeki gelişimi için mitlere, masallara bakılmalıdır. Bu eserlerdeki kahramanların sınavları ve yetenekleri, eser başındaki tekerlemeler, olayın aşamaları geçmişteki sembollerdir (Salt, 2006, s. 289). Saklanmak istenen ya da herkesin kendince anlamlar çıkarması istenen gerçekler bu tarz sembollerle gizlenmiştir. O yüzden bu konuda yani semboller konusunda araştırmalar, çalışmalar yapan akademik kuruluşlar mevcuttur.

Sembolün karşımıza çıktığı diğer bir alan da rüyalardır. Rüyanın anlaşılması için tabire bakarken rüyadaki anahtar olaylara, kelimelere bakarız. Çünkü bunların anlamlı olmasını bekleriz. Tabirlerde ise klâsik anlamlar yüklenir. Yılan düşman demek; bebek rızık demek vb. gibi. Ama göz ardı edilen bir gerçek var. Rüya, bireysel bir olaydır. Haliyle mesajı da bireysel olacaktır. Rüya ile bir kişiye mesaj veriliyorsa o kişi için sembol ne anlama geliyor ona bakılmalıdır. Örneğin aslan bir kimse için güç, iktidar gibi anlamları ifade ederken; bir başkası için korkulacak bir hayvan olarak kabul edilebilir. Öyleyse rüya tabirleri işe yaramaz; çünkü rüyadaki her sembol rüyayı gören kişinin duygularına, düşüncelerine, bilgilerine, değer yargılarına göre anlam ifade eder (Salt, 2006, s. 289).

Kutsal metinlerdeki semboller ise iki ana sebep ışığında açıklanabilir (Salt, 2006, s. 289). Birincisi herkesin anlama kapasitesi ve kaldırabileceği gerçekler farklıdır. Bu yüzden bazı önemli konular muğlak ifadelerle anlatılır ki herkes kaldırabilme gücüne, kavrayış kapasitesine göre anlamlandırсын, kıyamet alametlerinde olduğu gibi. İkinci sebep ise kutsal metinler ortaya çıktığında insanların bilimde, gelişim düzeyinde o metindeki seviyede olmaması. Yağmurun nasıl meydana geldiğini bin yıl öncenin insanına açıklamak nasıl ki anlaşılmaz bir şey olursa; aynı şekilde bu tarz olaylar sembollerle anlatılıp zaman içinde açıklanmaya bırakılırsa gayet isabetli olur.

Edebiyatta sembol kavramını ele alırsak bu konuda çeşitli tanımlar vardır. Ama öncelikli olarak bilmeliyiz ki her kelime bir semboldür. Dolayısıyla her eser semboller bütünüdür. Bu konuda İsmail Çetışli : “Edebiyat dille yapılan bir sanattır. Dilin temeli olan kelimeler ise dış dünyadaki varlıkların kendileri değil, sembolleridir.” (Çetışli, 2012, s. 119) der ve her eserin aslında semboller bütünü olduğunu ifade eder. Ama sembolizmin farkının sanatkârın duygularını ikinci bir semboller sistemi ile ifade eden bir sanat hareketi olmasında görür.

Sembol kelimesini her sanatçı farklı fakat birbirine yakın anlamlarda tanımlamıştır. William York Tindall’a göre sembol, görünmeyen bir şeyin görünür işaretidir. Webster, sembolü, kendisinden başka bir şeyi tesadüfen temsil eden veya akla getiren bir şey olarak tanımlar. Moment’e göre sembol kendiliğinden fışkıran bir hayal veya hayaller silsilesidir ki içerdiği fikri veya şiir

heyecanını tercüme değil ifade eder (Tindall'dan aktaran Çetişli, 2012, s. 121). Cemil Göker ise sembolü, objelerin dış görüntüsü arkasındaki gerçeği bulmak için, değişik duyumlara, sezgiye ve eleştirici bir anlayışa dayanmak suretiyle yapılan bir sentez olarak tanımlar (Göker, 1986, s. 79). İsmail Çetişli ise sembol hakkında şunları söyler:

O zaman sembol; bir duygu hâlinin, bir fikrin, bir hayalin, bir olayın, bir manzaranın geleneksel veya bilinen zihnî sanatların ötesinde, ama anlatılmak istenileni başarıyla temsil edebilen bir şeye (soyut veya somut) dönüştürülerek ifade edilmesidir. Elbette ki bu sembol sanatkâra has ve orijinal olmak mecburiyetindedir. Sembolün başarısı yüklendiği manayı tam ve somut bir şekilde okuyucuya taşıma gücü ile orantılıdır (Çetişli, 2012, s. 121).

Görüldüğü gibi sembol sanılandan daha karmaşık bir konudur. Sembolist eserlerin ve sembolizmin anlaşılması için en baş sembol kavramı açıklığa kavuşmalıdır. Sembol kavramını anlamak için kelimenin tanımı kadar ne olmadığı da önemlidir. İstiare, teşbih, işaret, amblem, metafor, analogi, alegori ve ikondan ayrıldığı noktaları da belirtmek gerekir. Bu noktadaki farkındalık oldukça önemlidir.

Öncelikle sembole en yakın hatta onun alt başlığında yer verebileceğimiz işaret kavramına değinmeliyiz. TDK işaret sözcüğünü anlam yükletilen şey, anlamlı iz, im; belirti, gösterge ve el yüz hareketleriyle gösterme olarak tanımlar¹³⁴. William York Tindall sembolün işarettten daha kapsamlı bir anlam taşıdığını; sembol, kastedilen mananın tam karşılığı ise hem işaret hem sembol olduğunu ama işaretin belli ve sınırlı bir şeyin karşılığı olduğunu söyler (Tindall'dan aktaran Çetişli, 2012, s. 120). Yani her sembol işarettir diyebiliriz ama her işaret semboldür diyemeyiz. İşaret, sembole göre daha sınırlı ve dar bir anlam çerçevesine sahiptir.

İşarettten hemen sonra sembol ve amblem ilişkisine değinmek gerekir. Amblem için görsel simge demek daha doğru olur. TDK amblemi belirtke olarak tanımlamıştır¹³⁵. Amblem bir fikri, kurumu, devleti ya da toplulukları temsil eden

¹³⁴http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c20f07a084.57896899 (Erişim Tarihi: 26.05.2016).

¹³⁵http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c2aed7ad79.89385861 (Erişim Tarihi: 26.05.2016).

görsel simgedir. Sembolden farkı ise amblemde öznel düşünceye yer yoktur. Neyi temsil ediyorsa odur. Herkes tarafından da neyi temsil ettiği nesnel olarak bilinir. Sınırları kesin kurallarla belirlenmiştir. Kızılay'ın, Yeşilay'ın amblemlerini örnek vererek meseleyi somutlaştırabiliriz.

Alegori, sembole en yakın kavramlardan biridir. Aslında alegori de bir semboldür. İsmail Çetişli, alegoriyi sembolün ikinci merhalesi olarak görür (Çetişli, 2012, s. 120). Şair burada has, orijinal ama okuyucu tarafından kolaylıkla çözülebilecek ya da bizzat kendi açıkladığı benzetmeleri kullanır. TDK alegorinin tanımını bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine koyma; edebiyat anlamında ise bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu şeklinde yapar¹³⁶. Klâsik edebiyatımızda ise alegoriyi temsili istiare adıyla bulabiliriz. Ama gerek istiareleri gerek mazmunları özellikle de alegorileri sembolizmin ifadeleri ile karıştırmamak gerekir (Okay, 1998, s. 196). Sembolizmin gerektirdiği sembolde, sembolün okuyucunun ruhuna hitap etmesi beklenir. Alegorideki gibi dış dünyadaki karşılığı net bir şekilde tespit edilemez. Sembol ve alegori arasındaki farka Goethe de değinmiştir. Goethe'ye göre alegori, görüntüyü bir kavrama, kavramı ise bir imgeye dönüştürür. Bu imge içinde kavram sınırlı olsa da bir bütün olarak kalır. Sembol ise görüntüyü bir düşünceye, düşünceyi ise bir imgeye dönüştürür. Fakat düşünce bu imgede ulaşılmaz bir halde korunur (Cuma, 2013, s. 15).

Teşbih ve istiare kavramlarına baktığımızda her iki kavram da benzetme amacı taşır. Teşbihte zayıf olan kuvvetli olana benzetilir; istiarede benzeyen veya kendisine benzetilenden biriyle yapılır. Teşbihte de istiarede de okuyucu benzetmeyi anlar. Ama sembol için bu kadar açık bir anlaşılabilirlik vardır diyemeyiz.

Metafor ve sembol ayırımına gelecek olursak; metafor birkaç cümleyle anlatılabilecek bir kavram değildir. Ama biz konumuzla ilgili olan kısmı üzerinde duracağız. Metafor sözcüğü Eski Yunancadaki meta (üzeri-ne) ve phrein

¹³⁶ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c276845e84.70517076 (Erişim Tarihi: 26.05.2016).

(taşımak) sözcüklerinden gelir. Yani bir şeyin bazı yönlerinin başka şeye taşındığı ya da transfer edildiği zihinsel ya da dilbilimsel süreçleri ifade eder (Cebeci, 2013, s. 9-10). Metaforik ifadelerde okuyucu bağlamdan ne kastedildiğini anlar. Yani açıkça ifade edilmese bile her okuyucu aynı metaforik ifadeden aynı anlamı yani yazarın vermek istediği anlamı kavrar, anlar. Ama sembolik ifadelerde başından beri ifade ettiğimiz gibi sanatçının hangi anlamda o sembolü kullandığı kesinlik arz etmez. Her okuyucu da aynı sembole farklı anlamlar yükler.

TDK tarafından benzeşim, benzeşme; örnekseme; andırışma olarak tanımlanan analogi de sembolden farklı kavramlardan biridir¹³⁷. Analogi aslında bir akıl yürütme yöntemidir. İki farklı şey arasındaki benzerlikten hareket edilerek birinci için doğru olan bir şeyin benzeri için de doğru olacağını ileri sürmektir. Sembol kavramında bu tarz bir çıkarım söz konusu değildir. Bir şair akşamı ve denizi mutluluğu ifade etmek için kullandıysa her şiirde akşam ve deniz mutluluğu ifade eder gibi genel geçer bir yargıya ulaşamaz.

İkon sözcüğüne bakarsak bilişim alanında bir tanımla karşılaşırız. Bilgisayarda kullanılacak herhangi bir programı simgeleyen küçük resim olarak tanımlanan ikon, farklı anlamlara da gelir. İkonun bir diğer anlamı da Ortodoks kiliselerindeki resimlere verilen isimdir. Ayrıca ikon, nesnesiyle bazı özellikler paylaşır; duysal bir yapısı vardır (Cebeci, 2013, s. 117).

Sembolü andıran kavramlar arasında bir de obskürizm ve absolütizm vardır. Obskürizm, kapalılık anlamına gelir. Yirminci yüzyıl başlarında ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Bu sanat amacına ulaşmak için, karşısındakinin hayalini işletecek tarzda kapalı anlatım araçlarını kullanır. Bu yüzden bu akıma gölgecilik de denebilir. Absolütizm ise yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan, konusuz olarak yalnızca renk ve çizgi uyumuna dayanan resim çığırının şiire uygulanmasıdır. Kelimelerin sadece müziği ile bunların uyandırdığı duygular üzerine kurulmuştur (Karaalioğlu, 1971, s. 98).

¹³⁷ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c34e0ff8f3.40371727 (Erişim Tarihi: 26.05.2016).

Sembol kavramı ikon, metafor, amblem, istiare, alegori gibi pek çok kavramla yakın anlamlı olmasına rağmen onların hepsinden farklı bir yerdedir. Sembolün kendine has en önemli özelliği tam anlamıyla anlamlandırılmayacak olmasıdır. Sembolü kullanan sanatçının o an hissettiği duyguyu tam olarak keşfetmemiz mümkün değildir. Ayrıca semboller için her zaman, herkes tarafından aynı anlama gelecek diye bir genellemeye de gidemeyiz. Akşam kimi sanatçı için sevinç kimi sanatçı için sevgili kimisi için de hüznün anlamlarına gelebilir. Sanatçı için farklı anlamlara geldiği gibi onu okuyan için de farklı anlamlara gelebilir. Böylece sayısız bir anlam döngüsünü, sembol içinde barındırır.

Sembol kavramına dair güncel kaynaklardan edindiğimiz bilgiler bunlardır. Servet-i Fünûn Döneminde sembol kavramının kökenini ve tarihi gelişimini detaylıca ele alan tek yazar Hüseyin Cahit'tir. Yaşadıkları dönemde sembolizm, dekadantizm gibi akımların hâkim olduğu Servet-i Fünûncular bu akımlara ilgisiz kalmamışlardır. Batı edebiyatını her noktada takip etmeye çalışan sanatçılar gerek *Servet-i Fünûn*'da gerek dönemin önemli dergi ve gazetelerinde Batı edebiyatındaki gelişmelere dair yazılar kaleme almışlardır. Bu konuda önemli yazıları olan sanatçılardan biri de Hüseyin Cahit'tir.

Hüseyin Cahit, sembolizm akımı hakkında makaleler yazmasından başka sembol kavramına da değinmiştir. Sembol kavramı edebiyat haricinde nedir, nasıl ortaya çıkmıştır ve günümüze kadar bu kadar çeşitlenip nasıl ulaşmıştır; Hüseyin Cahit'in üzerinde durduğu konuları oluşturmuştur. Sembol kavramının tarihi gelişimiyle ilgili dokuz sayı sürecek bir yazı dizisi kaleme alır¹³⁸. "Sembolizm" başlıklı bu yazı dizisi 3 Kânun-ı Evvel 1314 ile 4 Şubat 1314 tarihleri arasında yayınlanır. *Servet-i Fünûn*'un 405. sayısından başlayan yazı dizisi ara vermeden 414. sayıya kadar ulaşır. Bu yazı dizisinde Hüseyin Cahit, sembol kavramının tarihi gelişimini okuyucusuna açıkça verebilmek için belli bir plan dâhilinde hareket eder.

¹³⁸"Sembolizm 1", 3 Kânun-ı Evvel 1314, S.405, s.230-233; "Sembolizm 2", 10 Kânun-ı Evvel 1314, S.406, s.247-250; "Sembolizm 3", 17 Kânun-ı Evvel 1314, S.407, s.262-267; "Sembolizm 4", 24 Kânun-ı Evvel 1314, S.408, s.285-288; "Sembolizm 5", 31 Kânun-ı Evvel 1314, S.409, s.300; "Sembolizm 5" (önceki sayıdaki yazının devamı), 7 Kânun-ı Sâni 1314, S.410, s.311-317; "Sembolizm 6", 14 Kânun-ı Sâni 1314, S.411, s.332-335; "Sembolizm 7", 21 Kânun-ı Sâni 1314, S.412, s.343-347; "Sembolizm 8", 28 Kânun-ı Sâni 1314, S.413, s.358-362; "Sembolizm 9", 4 Şubat 1314, S.414, s.375-380.

Hüseyin Cahit, ilk makalesinde sembol kavramının sadece edebiyata has bir durum olmadığı üzerinde durur. Edebiyatta sembolizm sadece bir şubedir. Sembolizmle ilgili Avrupa’da bilim adamlarının pek çok çalışması vardır ve Hüseyin Cahit’in amacı da bu çalışmalarını okuyucularına duyurmaktır.

Sembolizm hakkında okuyucularını bilgilendirirken Gilyum Freru’nun *Sembolizmin Kavanin-i Ruhiyesi*¹³⁹ namındaki kitabından faydalanır. Freru, sembolizmi ifade etmek için “sükun-ı dimağ” ve “say-i akall” olmak üzere iki kanun üzerinden gider. Hüseyin Cahit de bu sırayı takip eder. Çünkü bütün sembolizmin bu iki kanun üzerine inşa edildiğini iddia eder.

Hüseyin Cahit, “Sembolizm 1” başlıklı makalesinde sükûn-ı dimağ kanunu anlatarak sembol kavramını açıklamaya başlar. Bu kanununa göre insan beyninin başlangıçta boş bir levhadan ibaret olduğunu söyler. Nasıl ki bir maddi cismin hareket etmesi için bir kuvvete ihtiyaç vardır; aynı şekilde insan beyninde de bir takım fikirler uyanması için bir hareket yani itici bir güç olması gerektiğini söyler. Bu itici güç ise beş duyu organımızdır. Duyularımız sayesinde beynimizde heyecan, korku, mutluluk, aşk, hüzn gibi fikirler oluşur. İnsan beyninin boş bir levhadan ibaret olmasına dair de Avrupa’da yapılan bir deneyi örnek verir. Bir kişi hipnoz edilerek duyu organlarını kullanması önlenir. Bunun sonucunda o kişide hayat-ı ruhiyenin kalmadığı görülür. Bu da gösteriyor ki insan beyni bir hâl-i sükûndadır. Beş duyu organı bu sükûnete son verince de beyinde bir takım fikirler, şekiller uyanıyor.

Hüseyin Cahit, “Sembolizm 1” başlıklı makalesinde sükûn-ı dimağ kanunundan sonra insan dimağına dair “iştirak ve telehâk-ı efkâr” adını verdiği bir başka kanundan daha bahseder. Bu kanuna göre insan zihninde hiçbir fikir, duygu devamlı kalmaz. Hatta bu duyguların, fikirlerin en önemlileri dahi unutulur gider. Ama unutma, sonsuza kadar bir yok oluşu ifade etmez. Onlar dimağda yeniden hayat bulabilir. Bu da iki türlü olur: Ya bel-vasıta ya da bil-vasıta.

Belâ-vasıtaya örnek olarak yolda giderken feci bir kaza görülür. Bu kazaya o an çok önem verilmez. Aradan zaman geçtikten sonra benzeri bir feci kaza tekrar

¹³⁹ Yazar ve eseri hakkında Türkçe kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır.

görülürse ‘sebebin tekrarı’ kanuna uygun olarak önceki kaza zihinde bel-vasıta tekrar canlanır. Hüseyin Cahit bu tekrar cinsinin nadir olduğunu söyler. En sık tekrar ve hatırlama bil-vasıta olandır. Yani uzakta olan sevgiliye, dosta dair bir eşya, koku ya da mektup gibi bir şeyle karşılaşıldığında hatırlanma biçimidir. İşte buna ‘iştirak ve telehâk’ kanunu denir.

‘Say-i akall kanunu’ Hüseyin Cahit’in üzerinde en çok durduğu kanunlardan biridir. Bu kanuna göre insan bir zorlukla karşılaştığında bunu en az çaba, en az zahmetle çözmeye çalışır. İnsanoğlu tembeldir. Maddi güç gerektiren zahmetli işleri sevmediği gibi en sevmediği ve en kaçındığı zahmet, zihni zahmetlerdir yani zihni yoran şeylerdir. İnsan zihninin en yorucu çabası ‘dikkat’tir. Bu yüzden insanoğlunun davranışlarına bakıldığında alışkanlık üzerine yapılan davranışların, dikkat gerektiren davranışlardan daha çok olduğu görülür. Bu yüzden de insanın hayatındaki medeniyet yavaş yavaş oluşmuştur. İnsan bir sorunla karşılaştığında bunu adım adım çözmüştür. Memurlara aylık verilmesinden tutun da medeniyetin ihtiyaç duyduğu kurumların inşasına kadar pek çok zihin ve beden yorgunluğu gerektiren yapı yavaş yavaş oluşturulmuştur. Aynı şekilde günümüzde en karışık fikirlerde, sade fikirlerin yavaş yavaş bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkmıştır. İşte sembolizmin dayandığı sükûn-ı dimağ ve say-i akall kanunları bundan ibarettir (Üzel, 2007, a. 305-313). Burada Hüseyin Cahit’in modern psikolojiyi bildiği çıkarımına ulaşılır.

Hüseyin Cahit’in sembolizme dair hazırladığı yazı dizisinin ikincisi ‘Timsâl-i Fikri’ konusunu işler. Medeniyetin başlangıcından beri insanlar için en mühim mesele fertlerin zihninde istenilen bir fikri, bir hissi, bir heyecanı meydana getirmektir. Burada ‘istenilen’ kısmı çok önemlidir. İşte timsal ve işaret namı verilen birçok alametler, semboller hep bu ihtiyaç üzerine ortaya çıkmıştır.

Hüseyin Cahit bu timsal ve işaretlerin ikiye ayrıldığını haber verir. İnsan zihninde fikirler ve şekiller oluşturana timsâl-i akli denir. İnsan zihninde heyecanlar, bir takım duygular oluşturana da timsâl-i heyecani denir. Bunun nasıl bir işe yaradığını Hüseyin Cahit şu şekilde ifade eder:

Mademki gerek kendi zihnimizde, gerek başkalarının zihninde bir fikir uyandırmak için o fikre müşterek olan ihtisasatı tekrar etmek kifayet ediyor.

O halde tebliğ etmek istediğimiz efkâr u eşkâl ile bir takım ihtisasatı iştirak ettirir ve bunlar arasında bir münasebet tesis edersek ondan sonra canımız istediği zaman o ihtisası tekrar ediverir, bu suretle karşımızdaki adamın aklında o ihtisasata merbut u müşterek olan fikri uyandırırız (Üzel, 2007, s. 314).

Hüseyin Cahit, insan zihninde bir fikri uyandırmak için o fikirle ilgili hissiyatı uyandırmanın yeterli olacağını düşünür. Bu hissiyat için de tebliğ edilmek istenen fikir ile o fikri çağrıştırmayı istediğimiz duygular eşleştirilir; aralarında bir bağ kurulur. Ondan sonra ise duyguyu tekrar edip fikri karşı tarafın zihninde kolayca uyandırırız. Hüseyin Cahit'e göre bunu yaparken de en zahmetsiz ve en kolay yolu seçeriz. İşte bu noktada say-i akall kanunları devreye girer. Bu noktada timsâl-i aklinin en basit şekli işaret-ı ihtariye (symbolesmnémoniques) dir. Yani bir şeyi hatırlamamıza yardımcı, unutmamıza engel olan şeylerdir: parmağa ip bağlamak, mendil ucu düğümlemek gibi. Bu konuda Hüseyin Cahit değişik örnekler verir. Eski medeniyetlerin bir kahramanın ya da kralın unutulmasına engel olmak, onu daima hatırlatmak için anıt mezarlar, sütunlar, heykeller yapmışlardır. Bu eserler şuan bizler için tarihi, sanatsal eserlerdir. Ama yapıldıkları dönemde insanlara bir şeyleri hatırlatmak ya da unutturmamak için yapılmıştır.

Timsâl-i aklinin ikinci türü işaret-ı resmiye (symboles pictographyques) dir. Bu kanun işaret-ı ihtâriye göre daha zor olduğundan ondan sonra, onun yetersiz kaldığı yerde ortaya çıkmıştır. Bazı fikirler daha karışıktır. Bu yüzden tek bir işaretle anlatılamazlar. Bunun için de işaret-ı resmiye ortaya çıkmıştır. Yani bir iş için şahit tutmak, herkesin göreceği bir yere işaret koymak gibi. Bu konuda Hüseyin Cahit farklı medeniyetlerden örnekler verir. Örneğin başlangıçta yazı ve mühür yoktu. Resmi işler için şahit tutma yöntemi kullanılıyordu, gibi örnekler verir (Tüzel, 2007, s. 314-322).

Timsâl-i aklinin üçüncü türü ise işaret-ı istiariye (sembolism métaphoriques) dir. İsminden anlaşılacağı gibi insanoğlu burada benzerliklerden faydalanmıştır. Durumlara ve fikirler karmaşık bir hâl aldıkça bunları göstermek için yeni yollar bulunması gerekiyordu. Örneğin evlenme fiilinde şahit gösterme yeterli olmamaya başlar. Bu gibi durumlar için say-ı akall kanunları devreye girer ve en az zahmetle çözüm bulunur. Bazen bir şeyin uyandırdığı duygu bizde pek çok

şeyi akla getirebilir. Hüseyin Cahit bu noktada çeşitli örnekler verir. Altın denildiğinde akla sadece altın değil; gümüş, yakut gibi kıymetli madenler gelir. Çin’de münzevi bir adamı anlatmak için insan ve dağ işaretleri kullanır. Burada günümüz için trafik işaretlerini aklımıza getirebiliriz.

Hüseyin Cahit işaret-ı istiareye örnek olarak şairlerin şiirlerinde kullandıkları istiareleri verir. Şairler hayallerini ifade etmek için istiareleri zorunlu olarak kullanırlar. Çünkü insanoğlu yeni kelime türetmek yerine say-i akall kanunu gereğince kolay olanı seçip bir şey için benzerlerini bir araya getirerek isim bulur. Yani bir şey için yeni kelime türetmek en son başvurulacak yol olmuştur. İstiare de bir hissi, bir fikri doğrudan doğruya anlatacak kelimelerin yokluğundan yani dilin fakirliğinden ortaya çıkmıştır. Hüseyin Cahit burada bir hususa da dikkat çeker. İstiare her zaman kelime yokluğundan ortaya çıkmaz. Bazen bir fikir doğrudan doğruya istiare şeklinde ortaya çıkar. Bunun en yaygın örnekleri doğa olaylarında rastlanır. Bilim adamları doğa olaylarının sebeplerini açıklamaya çalışırken insanlar zahmetsiz bir şekilde bu olayları açıklamışlardır. Hüseyin Cahit burada Kızılderililerin yağmurun yağmasını, bir kız ile bir erkek çocuğun kavga etmesi sonucunda testinin kırılmasına bağlarlar.

Hüseyin Cahit istiarelerin ortaya çıkmasının sebeplerinden birini de heyecan duygusuna bağlar. Mesela ilkbahar genç bir kıza, kış ise ihtiyar bir surete benzetilir. Bu gibi duygusal kaynaklı istiarelere Hüseyin Cahit çeşitli örnekler verir.

Hüseyin Cahit, vezin ve kafiye ne kadar eski ise şairlerin istiarelerinin de o kadar eski olduğunu söyler. Ama son zamanlarda şiirlerde istiareye eskisi gibi rastlanmaz. Çünkü istiareler kelime yokluğundan dolayı kullanılıyorlardı. Şimdi ise istiareye lüzum olmadan bir kelime ile bir duyguyu anlatmak mümkündür.

Timsal-i aklının sonuncu türü işaret-ı savtiye (sembolism phonotogiques) dir. İşaret-ı resmiye ve istiareye bir şeyin ifadesinde yetersiz kaldığında o şeye ses ve kelime kökü cihetinden en yakın sözcükle ifade edilmesine işaret-ı savtiye denir. Örneğin Atina’da Leeno adındaki bir kadına heykel yapmak istediklerinde

‘dişi aslan’ heykeli ithaf etmişlerdir. Çünkü Leeno kelimesi dişi aslan anlamına da gelir.

İnsanoğluna bütün bu semboller yetersiz gelince harfleri ve heceleri bulmuşlardır. Hüseyin Cahit’e göre bu en son aşamadır. Çünkü harf ve hece insan zihnini en çok yoracak uğraştır. Bu konuyu Hüseyin Cahit şu şekilde açıklar:

Timsal-i aklîler hakkında iki makalemizde tevali eden izahat-ı mücmeleyi itmam için şurasını söyleyelim ki huruf-i hece, vasıta-i tebliğ olmak üzere insanlar tarafından istimal edilen işaretin en musannai, en müşevveşidir. Filhakika, birtakım harfleri yan yana dizip de bir kelimenin sadasını izhar etmek pek sunî bir şey olduğundan bunu teessüsü için bir hayli temrinlerde bulunmaya lüzum vardır. Çünkü bir harf ile o harfin delâlet ettiği sada ile beyinde esasen hiçbir münasebet yoktur. Bu harf şu sesi verecek diye vaz olunmuş, tasni edilmiş, sonra da kabul olunmuştur. Hâlbuki bir şeyin resmini görünce o şeyin kendisini derhatır etmek gayet tabîi ve farizî bir iştirak-ı efkâr neticesidir. Bunu öğrenmeye, uzun uzun talimlerle bellemeye hacet yoktur. Lâkin bir takım harflerle bir şeyi ifham için öğrenmek, çalışmak lâzımdır (Üzel, 2007, s. 329).

Hüseyin Cahit yazının oldukça zor ve karışık bir iş olduğunu söyler. Hatta beyinde bunun için özel bir bölüm olabileceğini düşünür. Yazının zor yanlarından biri de somut ve umumi fikirler haricindekileri net bir şekilde ifade edemeyip soluk ve hafif olarak ifade etmesidir. Çünkü ara yerde pek çok fikirler silsilesi bulunduğundan bunlarda dolaştıkça esas mana hafifleyip soluyor. Bu yüzden eserlerinde kendilerine has bir üslup vermek isteyen sanatçılar zorlanıyorlar (Tüzel, 2007, s. 323-331).

Hüseyin Cahit’in sembollerin heyecanlarımızı, duygularımızı nasıl ifade ettiği konusu üzerinde de durduğunu görürüz. Aşk, kin, öfke, şefkat gibi pek çok duygu sonsuza kadar aynı etki ve şiddetle devam etmez. Bir zaman sonra solar ve kaybolur. İşte timsal-i heyecâniler eski heyecanları her zaman canlı tutmak için ortaya çıkmıştır. Bu noktadan sonra Hüseyin Cahit konuyu açıklamak için örnekler verir. Mesela kahraman bir komutan ülkesine ilk geldiğinde coşkuyla karşılanır, herkes ona methiyeler düzer. Ama zamanla bu kahramanlıkları unutulabilir. İşte buna engel olmak için semboller bulunmuştur. Kabile toplumlarında kahraman öldürdüğü düşmanların her birinin bir dişini boynuna takmıştır; kimi kahraman kılıcına bir iz koymuştur. Zamanla bu sembolle

hatırlatma işi daha sistemli hale gelmiştir. Krallar, zenginler, soylular giyim tarzlarıyla, takılarıyla halk arasında üstünlüklerini belli etmeye başlamışlardır. Böylece bir takım işaretlerle, sembollerle duyguların hep taze kalması amaçlanmıştır. Burada bizden bir örnek verdiğini de görürüz. Kılık kıyafetin bir milletin gelişmişlik düzeyini gösterdiğini iddia eder. Osmanlı da fes ve redingotu giyerek Avrupalı olmuştur, çıkarımında bulunur (Tüzel, 2007, s. 332-340).

Hüseyin Cahit'in sembollere insanoğlunun nasıl bu kadar anlam yüklediği konusu üzerinde de durur. Kendilerinde herhangi bir alamet olmayan bu işaretler, bir şeyin yerini tuttuklarında kendilerine önem verilmiştir. Bu konuda çeşitli örnekler verir. Cahil kabileler bir devletin silahının, askerinin sayısına bakarak o devleti güçlü kabul eder. Oysa acemi bir askerin elinde en iyi silah bile odun parçasından farksızdır. Ya da Avrupa'da makineler, gündelik işçilerin yerini alınca işçiler o makineleri parçalamışlardır. Oysa keramet makinede değil, onu satın alan işverendedir. Kitaplar hakkında da yanlış fikirler bu şekilde ortaya çıkar. Halk bakar ki avukatın, doktorun pek çok kitabı var; öyleyse keramet kitaptadır, diye düşünür. Tılsım, büyü, muska gibi şeylerde hep bu yüzden ortaya çıkar. İnsanlar yazının bir vasıta olduğunu anlamayıp onu hakikat yerine koyunca böyle şeylere müracaat ederler (Tüzel, 2007, s. 341-349).

Hüseyin Cahit, timsal-i aklilerden sonra timsal-i heyecânileri anlatmaya geçer. Timsal-i heyecâni yerine kalbi heyecanlar da denilebilir. Bu tür tek başına var olmaz. Bunu harekete geçirecek bir şeyin mutlaka olması gerekir. Sevilen kadının kokusu, hatırası, dini simgeler, putlar, vatanı temsil eden bayrak ve daha pek çok şey timsal-i heyecâniyi hareket geçirir. Timsal-i heyecânilerde de bazen temsil ettikleri duygunun yerini aldıkları görülür. Örneğin bazı kavimler savaşa putlarını götürürlerdir. Oysa o putu yapmalarını sağlayan ulvi duygudan yardım istemeleri gerekir. Ya da Hristiyanlıkta dini simgeler tahrip edilince büyük savaşlar çıkmış, pek çok kan dökülmüştür. Simgelere yapılan tahribat Tanrıya yapılmış gibi kabul edilmişti. Bayrak mevzusu da aynı şekildedir. Bayrağa yapılan saygısızlık o ülkeye yapılmış gibi kabul edilip savaş sebebi olmuştur. Hüseyin Cahit bütün bunların sebebinin sembollerin, temsil ettikleri varlıkların yerini almasına bağlar.

Sembollerin temsil ettikleri kavramların yerini almasının bir sonucu da belirli anlamlar taşıyan sembollerin zamanla hangi anlamda yapıldığının unutulup sadece yapılmak için yapılan davranışlar haline gelmesidir. Hüseyin Cahit bu durumu da çeşitli örneklerle açıklar. Örneğin bir merasim esnasında yapılması gereken davranışlar vardır. Karşı tarafı ne kadar seversek sevelim, sayalım eğer bu davranışları yapmazsak saygısız olduğumuz sonucu çıkarılır. Ama bu durum şunu da beraberinde getirir. Muhatabımızın bize dair kalbindeki alakayla ilgilenmek yerine onun hâl ve hareketleriyle ilgileniriz. Oysa hâl ve hareketler taklit edilebilir. İşte bu noktada Hüseyin Cahit'in üzerinde durduğu konu hissiyat ile onların temsili olan işaretlerin birbirine karıştırılmasının sebebi nedir?

Hüseyin Cahit duygularımızın göstergesi olan bu davranışları “merasim-i ictimaiye komedyası oynamak ” diye adlandırır. Duygularımızın göstergesi olan davranışların, duyguların yerini almasının sebebini Hüseyin Cahit sükûn-ı dimağ kanuna bağlı olarak açıklar. Çünkü insan her defasında hangi davranışı niçin yaptığını düşünerek zihnini yormak istemez. Bunun yerine o davranışların sorgulamadan yapmaya başlar ve böylece davranışlar alışkanlık haline gelir (Tüzel, 2007, s. 350-356).

Geçmişleri çok eskiye dayanan sembollerin kuşaktan kuşağa aktarılması, herkes tarafından bilinmesi uygulanmasının nedenleri Hüseyin Cahit'in açıklığa kavuşturduğu konulardan biridir. Örnekler üzerinden açıklama yapar. Örneğin Hristiyanlıkta duaların kimsenin anlamadığı Latince okunması, diz çökülerek dua edilmesi ve daha pek çok sembol kuşaktan kuşağa aktarılması, günümüze kadar gelmesi insanoğlunun muhafazakârlığından kaynaklanır. Yani insanoğlu bir davranışı koruma eğilimi gösterir. Bir düşünüre göre dünyada bâtıl fikirlerden sonra en çok yayılan şey timsallerdir. Timsallerin taklidine gelince Hüseyin Cahit bunların ezbere yapılması üzerinde durur. Çünkü say-ı akall kanunu gereğince insan bir davranışı ezbere yapmayı daha kolay bulur. O davranışın nedenlerini, sonuçlarını düşünmek ise zor olandır (Tüzel, 2007, s. 357-361).

İnsanların davranışlarını inceleyen bilim adamları fark etmişlerdir ki insan, fikirlerini ve adetlerini koruma konusunda gayet muhafazakârdır. Dolayısıyla yeni bir şeyle gelen müceddidlerin her memlekette gördükleri engeller, güçlükler

halktaki muhafazakârlıktan ileri gelir. Dolayısıyla fikirler ve hissiyatlar hemen değişmezler. Onun yerine gelen fikirler yavaş yavaş hâkim olurlar. Sembollerin temsil ettikleri davranışların, duyguların yerini almasına dair çeşitli örnekler vererek Hüseyin Cahit sembol konusunun bu bölümünü sonlandırır (Tüzel, 2007, s. 362-370).

Hüseyin Cahit'in sembol kavramına dair üzerinde durduğu son konu ise yaşanan zamanda sembol kavramının nasıl algılandığıdır. İnsan yaşadığı çağı tahlil edemez; değerlendiremez. Bu noktada “yazı” konusunu ele alır. Yazı, gelişen çağın, medeniyetin ihtiyaçlarına ne kadar ayak uyduracak? Teknoloji, bilim daha doğrusu medeniyet gelişirken yazının hep aynı kalması bir noktadan sonra yetersiz kalmayacak mı, yazının yerine hangi alternatifler getirilebilir; gibi konulara değinir. Örneğin Amerika’da emlak sektöründe resmi evrakın fotoğrafı çekilip sicil dairesinde bu fotoğraflar saklanırmış. Ya da sesi kaydedip uzun yıllar saklayan cihazlar varmış. Eğer ölen kişilerin sesleri bu cihazlara kaydedilip saklanırsa miras gibi konulara daha objektif ve kesin çözümler bulunabilir. Aslında Hüseyin Cahit bu gelişmelerin, gelişen çağa yazıdan daha uygun düştüğünü düşünür. Bu gelişmelerin daha da değişip yazının yerini alacağına, alması gerektiğine inanır (Tüzel, 2007, s. 371-377).

Sembol kavramına dair Hüseyin Cahit'in dokuz makalelik yazı dizisi sonrası şöyle bir sonuç çıkardığını görürüz:

Görülüyor ki sembolizm yalnız edebiyata münhasır değildir. Edebiyattaki bir kısım sembolizm esasen bir hissi, bir fikri ifade için diğer bir işaret kullanmaktan, mesela köpeği sadakate timsal addetmekten ibaret olup bu kabil timsaller herkesçe anlaşılabilirdiği hâlde sembolün irae eylediği şey makamına kendi kail olması takdirinde mesele bütün bütün muamma hâline girer (Tüzel, 2007, s. 377).

Yani edebiyatta sembolizm daha kolay anlaşılabilir. Oysa gerçek hayatta sembol, mananın yerine geçerse; onu temsil etmek yerine bizzat o olursa mesele anlaşılması zor bir hâl alır. Sembolizm konusunu çok detaylı bir şekilde ele alan Hüseyin Cahit, sembolizmin edebiyata bakan yönünü başka makalelerinde ele almıştır.

Hüseyin Cahit'in dokuz makaleden oluşan sembol konusunu ele aldığı yazı dizisinde ciddi bir sembol tanımı yapmıştır. Sembolün tarihi gelişiminden başlayıp onun nasıl farklı çeşitlere ayrıldığını örneklerle göstermiştir. Bu durum da bize Hüseyin Cahit'in sembol ve sembolizm kavramları arasındaki ayrımı bildiğini gösterir. Zaten yazısının başında kendisi de sembolün sadece edebiyatta kullanılmadığını, edebiyattaki sembolün, sembol kavramının yalnızca bir şubesi olduğunu söyler. Buradan hareketle de sembol kavramının genel bir panoramasını okuyucuya sunar. Sembol kavramının insan zihni ve duyguları üzerindeki etkisini detaylıca açıklaması da Hüseyin Cahit'in modern psikoloji hakkında da bilgisi olduğunu gösterir.

Buraya kadar olan kısımda 'sembol' kavramının çeşitli kavramlarla ilişkisi üzerinde durduk. Bizim edebiyatımızda sembol kavramını detaylıca ele alan tarihi gelişiminden bahseden ilk kişi ise Hüseyin Cahit'tir. Dolayısıyla onun sembol kavramı hakkındaki yazı dizisinden bahsettik. Ama sembol kavramının bizi ilgilendiren esas kısmı sembolizm akımı ile ilişkisidir. Yazımızın devamında bu ilişkiye değineceğiz.

3.3.2. Edebiyat ve Sembol

Sembol kavramına tanım olarak değinmiştik. Sembolün kendisine yakın duran alegori, teşbih, istiare, metafor, amblem, ikon gibi kavramlardan farkı üzerinde de durduk. Ama sembolizm akımını anlamak için edebiyatta sembol kavramı nasıl tanımlanmış; nasıl anlaşılmış; eserlere ne şekilde yansımış bunun üzerinde de durmamız gerekir.

Jean Cassou meşhur eseri *Sembolizm Sanat Ansiklopedisinde* sembolizmi oluşturan temel unsurun düş gücü olduğunu söyler. Ama bu düş gücü sıradan bir düş gücü değildir, gizemli olması gerekir. Dolayısıyla kendilerini düş kurmaya alışkın ilan edenlerde ve 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başı döneminin gerçek şair ve sanatçılarında görülen, yaratıcı imgelemleriyle besledikleri bir anlamda kişisel olan dolayısıyla başkalarına devredilemez derinliğe sembolizm denir. Cassou burada imgelem sözcüğünün altını çizer. Çünkü bu kavramın

bütün gücünü, düş deyiminin özgürce simgelediği şeylerle uyum halinde olmasından aldığını ifade eder. Haliyle bir yaratıcının imgelem gücü, yerleşik kurallardan, benimsenmiş örneklerden, zorunlu kaynaklardan bağımsızdır. İmgelem bütün edebi akımların ana kaynakları arasında yerini alır. Ama sembolizmde, imgelemin bu her şeyden bağımsız hali bilinçli ve ısrarlı bir biçimde kullanılır (Cassou, 2006, s. 7). Sembolizm akımını oluşturan sembolün kaynağında işte böylesine bir düş gücü ve imgelem vardır. Dolayısıyla sembolistleri özgün kılan düşün, hayalin, imgenin gücüdür. Çünkü bu kavramlar yaratıcıdır, devrimcidir.

William York Tindall'a göre sembol görünmeyen bir şeyin görünür işaretidir. Ama Tindall sembol ve işaret ayırımına da dikkat çeker. Sembolün işaretten daha kapsamlı bir anlam taşıdığını söyler. Çünkü sembol sınırsız ve anlamı tam olarak tayin edilemeyen bir şeyi temsil eder. Sembolün içinde zekâmızla açıklayamayacağımız bir sır gizlidir. Sembolle taşıdığı anlam arasında kesin olmasa da bir benzerlik olduğu bilinmektedir (Tindall'dan aktaran Çetişli, 2012, s. 120). Tindall sembol ve benzerlik ilişkisi varsa sembol ve mecaz ilişkisi de olması gerekir diye düşünür. Bu yüzden de sembol için yarısı ifade edilmemiş, belli olmayan bir mecazdır, der.

Edebi sembol ise ifade edilemeyen bir tecrübenin benzeridir, dil unsurlarında ifade bulur. Bu dil unsurları dilin sınırlarını ve ifade edilmek istenen gerçeğin sınırlarını aşar; böylece duygu ve düşüncelerimizin karışımından oluşan bir tecrübeyi somutlaştırarak ifade eder. Ama dilin günlük kullanımında ifadesi mümkün olmayan bir tecrübenin benzerini sadece bir imajla somutlaştırmak gerekmez. Bu tecrübeyi bir sembolle somutlaştıran, bir ritim, bir olaylar dizisi, bir edat ya da bir şiir de olabilir. Bu garip denklemin tek yarısı, öteki yarısını somutlaştırabilir ve en önemlisi de sembol sembolleştirdiği şey olur (Kantarcıoğlu, 2009, s. 201-202).

Susanne Langer ise bir sanat eserinin temsil ettiği gerçeğin kesin ve sınırlı olmayan, lengüistik yapıya sahip bir sembolü olduğunu söyler. Yani sanat eseri sabit bir nesneye bağlı değildir. Ayrıca kendi başına kelimeleri amaçsız bulan

Langer onların edebî bir eser içinde hammadde olmaktan daha önemli bir işlevi olduğunu iddia eder (Langer'den aktaran Kantarcıoğlu, 2009, s. 202).

Langer gibi Cassier'in de sembol hakkındaki görüşleri bizim için önemlidir. Cassier'e göre, dil edebi bir eserin sembolik yapısını oluşturduğundan, edebiyat bir semboller sisteminin unsurlarını başka bir sistemin unsurları olarak kullanmaktadır. Kelimeler semboldürler, fakat sembollerin çoğu gibi, dil bilimindeki psikolojik veya öznel anlam ve nesnel anlam kavramlarında olduğu gibi öznel ve nesnel imalardan mahrum değildirler. Eğer kelimeler, edebiyatın hem materyali; hem de unsurları iseler, bir şiirin her parçası, yaşanan tecrübenin bir parçasını temsil eden sembolik bir bütündür (Cassier aktaran Kantarcıoğlu, 2009, s. 202).

Webster'e göre sembol, kendisinden başka bir şeyi muhakeme, çağırışım, alışkanlık veya tesadüfen temsil eden veya akla getiren bir şeydir; ama bu iki şey arasında özel bir benzerliğin olması şart değildir. Sembol devlet, kilise gibi gözle görülmeyen bir fikir veya niteliğin görünen işareti olabilir (Kantarcıoğlu, 2009, s. 202). Yani sembol, kendisinden başka bir şeyi akla getirmeli; sembolü okuyan kişi o kelimenin sınırlarından kurtulup yeni anlamlar keşfetmeli ya da hissetmelidir.

Albert Camus'a göre sembolik bir eseri anlamak en güç işlerden biridir. Çünkü bir sembol, kullananı her zaman aşar ve ona gerçekte belirttiğine inandığından daha fazlasını söylettirir (Karaalioğlu, 1971, s. 98).

Edebiyat akımları konusunda önemli çalışmaları olan Cemil Göker, sembolü maddelerin dış görüntüsü arkasındaki gerçeği bulmak için, değişik duyumlara, sezgiye ve eleştirci bir anlayışa dayanma suretiyle yapılan bir sentez olarak tanımlar (Çetişli, 2012, s. 121). Sembol, görünenin arkasındakini sezgi, eleştiri, duyular ve aklın sentezlenmesi sonucunda aydınlığa çıkarır.

Sembol kavramına dair en isabetli tanımlardan biri de Mornet'e aittir. Mornet'e göre sembol, zekânın az çok kabul ettiği, çok hoşlandığı teşbih ve istiare değildir. Bu kendiliğinden fışkıran bir hayal veya hayaller silsilesidir ki içerdiği

fikir veya şiir heyecanını tercüme etmez; ifade eder. Bir çiçeğin benzemediği bir bitkiyi ifade etmesi gibi düşünülebilir (Çetişli, 2012, s. 121).

İsmail Çetişli de sembol kavramına çeşitli tanımlar getirir. Bunlardan bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz:

Bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten gözle görünür ve anlamı bilinir işaret.

Sembol, ifade edilen şeye ikinci bir anlam vermektir.

Sembol, şekiller içinde dağılmış olan idealdir.

Sembol, fikrin en tam, en mükemmel ifadesi olmalıdır.

Sembol, duyumun fikir şeklinde arınmasıdır.

O zaman sembol; bir duygu halinin, bir fikrin, bir hayalin, bir olayın, bir manzaranın, geleneksel veya bilinen zihnî sanatların ötesinde, ama anlatılmak istenileni başarıyla temsil edebilen bir şeye (soyut veya somut) dönüştürülerek ifade edilmesidir. Elbette ki bu sembol sanatkâra has ve orijinal olmak mecburiyetindedir. Sembolün başarısı, yüklendiği manayı tam ve somut bir şekilde okuyucuya taşıma gücü ile orantılıdır (Çetişli, 2012, s. 121).

Sembol sözcüğünün en kabul gören tanımını Henri de Regnier yapmıştır. Sembolü fikrin en mükemmel ve en kapsamlı ifadesi, fikrin en anlamlı şekilde ortaya konulması olarak tanımlar (Kefeli, 2009, s. 58). Bu tanım, geniş kitlelerce kabul gören bir tanımdır.

Bu kadar çeşitli sembol tanımında öne çıkan ortak özellik, sembolün sezgi gücüyle çağrışım yapmasıdır. Yani sembol bir kavramı ifade etmek için kullanılır. Ama bu ifade de en önemli unsur sezgidir. Sembol temsil ettiği anlamı sezdirmelidir.

Edebiyatta özellikle de sembolizmde 'sembol' kavramı nasıl anlaşılmalı konusu üzerinde Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçıları da durmuştur. Özellikle Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit'in bu konuda söyledikleri önemlidir. Çünkü bu tespitler o dönemde edebiyatımızda sembolizm akımına uygun eser verildi mi verilmedi mi; bu akım ne oranda anlaşıldı; bunları tespit etmek için önemlidir.

Sembolistlerin, parnasyenlerden farklı yönlerini ortaya koyan Hüseyin Cahit, sembolistlerini daha yakından tanıtmak için akımın önemli kavramlarını

açıklamayı da ihmal etmez. Bu noktada özellikle timsal, sembol ve teşbih kelimeleri arasındaki farklar üzerinde durur. Aynı konu üzerinde Cenap Şahabettin de durmuştur. Çünkü her iki yazar da bizim edebiyatımızda bu kavramların açıkça tanımlanmamış olmasından ve birbirleri yerine kullanılmalarından bahseder. Bu kavram karmaşası da sembolizm akımının bizim edebiyatımızda anlaşıl原因amasının en büyük nedenidir. Ama Hüseyin Cahit şunu belirtmeden de geçemez:

Sembolist bir şair olmak için timsal, sembol denilen şeyleri yapmak zaruri değildir. Eşya-yı hariciyenin ruhumuzlan olan münasebatını ifade etmek yetiştir. Fakat mevzu'u bu münasebattan ibaret olan bir şiir ekseriya sembolizme mensup olur, hemen hemen daima bir timsal şeklini iktisab eder (Yalçın, 1317b, s. 298).

Hüseyin Cahit timsal ve sembol kelimelerini aynı anlamda kullanır. Öncelikle onların teşbihten ayrı tutulması gerektiğini söyler. Çünkü teşbihte, bir benzeyen bir de benzetilen vardır. Bunlar birbirinden ayrı dururlar ve ayrı kalırlar. Oysa timsal yani sembol bu iki şeyi gayet samimi olarak birleştirir hatta onları adeta birbirine karıştırır. Hüseyin Cahit sembol ve istiare arasındaki fark için şunları söyler:

Sembol bir istiare-i temsiliyye de değildir. İstiare-i temsiliyye de zihin sırf mücerret olarak bir fikir bulur, sonra bunu âlem-i hariciyeden istinbat edilmiş bir hayal ilave yahud ikame eder. Binaenaleyh istiare-i temsiliyye bir teşbihten yahud bir fikre tab'an temdid edilmiş istiare-i başka bir şey değildir. Hâlbuki timsal, sembol bûsbütün ayrı bir şeydir. Timsal, zâvahir-i maddiye ile onların mana-yı manevîlerini birbirinden tefrik etmeyen bir ruh basit ve sade bilâ-tefekür, bilâ-tahlil inkişaf eder. Vakıa bugünkü şairlerin ruhunda bu sadelik bulunmaz. Fakat onlar ezmine-i ibtidaiyenin bu safvet-i ruhiyesine avdete çalışıyorlar. Bu suretle parnas şuarasının tahlil-i şiirlerine, pozitivistimden ibaret olan felsefelerine karşı harekette bulunuyorlar (Yalçın, 1317b, s. 298).

İstiare-i temsiliyye, benzeyen ve kendisine benzetilenin birden fazla olması şeklinde yapılan bir istiare türüdür. Hüseyin Cahit, burada sembolün bir istiare-i temsiliyye olmadığını söyler ve bunun sebebini açıklar. İstiare-i temsiliyyede, şair söylemek istediği soyut olan fikre dış âlemden bir dayanak bulur. Bu dayanak maddi bir şey olabileceği gibi soyut bir şey de olabilir. Ama her iki şekilde de şairin zihnindeki soyut fikir somutlaşır. Bu yüzden, Hüseyin Cahit'e göre istiare-i temsiliyye aslında bir benzetmedir ya da bir fikre başından beri yüklenmiş bir istiairedir. Oysa sembol, bütün bunlardan farklı bir şeydir.

Sembolde, anlam ve görünüş iç içe girmiştir ve bu anlam, düşünmeden, tahlil etmeden adeta kendiliğinden ortaya çıkar. Hüseyin Cahit, sembolist şairlerin bu sembol anlayışını yakalamak için ruh sadeliğini hedeflediklerini söyler. Hedeflenen bu sadelik ise ancak eski zamanların şiirinde vardır. Bu yüzden sembolist şairlerin başlangıç zamanlarındaki ruh sadeliğine dönmek için parnasların şiir tahlilinden ve pozitivizmden ibaret olan şiir felsefelerine karşı çıktıklarını söyler. Hüseyin Cahit'in bu tespiti onun sembolizmi anladığını göstermesi açısından önemlidir.

Hüseyin Cahit sembol ve istiare-i temsiliye arasındaki farklara uzun uzun değinir. Aynı yazının devamında sembol ve istiare-i temsiliye arasındaki farklılıklara dair şu ilaveyi yapar:

Timsal, sembol bir istiare-i temsileden daha az vazih ve muayyendir. Ma'mafih ondan daha müşevveştir. Çünkü ifade ettiği müşabehetlerde katiyet yoktur, birbirine merbut birçok şeylere şamil olabilir ve muhtelif manaları tevhid edebilir. Burada mantıkî, aklî bir şey aramamalıdır. Bu yalnız hissiyata aiddir, hissiyatın haddi zatında gayr-i muayyen nesi varsa onu irae eder. Bunun için sembolist şairlerin eserleri ekseriya muğlaktır, muzlimdir. Bu da şiir hakkındaki fikirlerinden ileri geliyor. Vazih olan şeyleri nesre terk ederek şiir, şiir olmak için muzlim olmalıdır, derler (Yalçın, 1317b, s. 298).

Hüseyin Cahit, sembolün istiare-i temsiliyyeye göre daha kapalı ve belirsiz olduğunu söyler. Çünkü sembol karmaşık bir olaydır. Bunun sebebi de ifade ettiği benzeme unsurlarında bir kesinliğin olmamasıdır. Bir sembol, pek çok anlamı içerebilir ya da pek çok anlamı bir tek anlamda toplayabilir. Ama bütün bunlar akıl ya da mantıkla açıklanmaya çalışılmamalıdır. Çünkü Hüseyin Cahit, sembolün hissiyata dayalı olduğunu, dolayısıyla hissiyatın belirsiz olan her yönünü kapsadığını söyler. Bu yüzden de sembolist şairlerin eserleri anlamca kapalıdır, karanlıktır, belirsizdir. Hüseyin Cahit, sembolist şairlerin amaçlarının bu olduğunu söyler. Onların şiir felsefesine göre açık ve anlaşılır olan nesrin konusudur; şiir olmak için belirsiz olmak gerekir. Hüseyin Cahit bu bölümde kısaca sembolist şairlerin şiir anlayışlarını özetlemiştir. Şiirlerindeki kapalı ve muğlak anlamın, onların şiir felsefelerinden kaynaklandığını söyler. Çünkü sembolist şairler düzyazı ve şiir ayrımı yaparlar. Düzyazının anlaşılma için

yazıldığını düşünürler. Ama şiir, düzyazıdan farklıdır. Açık ve anlaşılır olma zorunluluğu yoktur.

Hüseyin Cahit döneminin akımlarını yakından takip eder ve okuyucularını, edebiyat âlemini bu konularda bilgilendirir. Sembolizm hakkında söylediklerine bakıldığında Hüseyin Cahit'in bu akımı net bir şekilde bildiği, anladığı ortadadır. Hüseyin Cahit'in yazılarında sembolizm akımı hakkında edebiyat bilgisi kitaplarında gördüğümüz tarzda teorik bilgiler vardır.

Hüseyin Cahit sembol ve istiare kavramlarının birbirinden farklı olduğunu ayırmındadır. O yüzden bu farklılıkları açıkça ortaya koyarak sembolizm akımını tanıtmaya çalışır. İstiare bir benzetilen ve bir benzeyen ibaretken ve her okuyucu benzetmeyi anlıyorken, sembolizmden benzetme, okuyucudan okuyucuya değişir. Çünkü şair özellikle benzetmeler, semboller arası ilişkiyi gizler. Şiiri özgür bırakmak ister. Sınırlardan olabildiğince uzaklaşır.

Sembol, edebiyatta nasıl kullanılmalı; sembolist şiirin sembolü nedir, bizim edebiyatımızda bu anlamda kullanılmış mıdır, Cenap Şahabettin bu konulara açıklık getiren makaleler kaleme alır. *Servet-i Fünûn* dergisinde okuyucularına sembolizm akımını tanıtırken önce onun ne olmadığından başlar. Her yerde her zaman şair, hislerini anlatabilmek için dış dünyaya müracaat etmiştir. Cenap Şahabettin'in ifadesiyle orada bir misal, bir müşebbehün-bih aramış, bu vasıta ile kalp ve ruhunu göstermeye çalışmıştır. Haliyle her şair kendi saklı dünyasıyla, kendi içiyle; dış dünya arasında bazı münasebetler ve benzerlikler keşfetmiş ve bunları ifade etmenin bir yolunu aramıştır. Cenap Şahabettin'e göre şiir ancak bu yolla mümkün olur.

Her his ve fikrin hem hayvanlar âleminde hem bitkiler âleminde hem de cansız maddeler âleminde bin türlü misali vardır. Cenap Şahabettin, şairin bazen bu misallerden bir kaçını def'aten keşf ve temyiz ettiğini söyler ve Tevfik Fikret'in "Sis" şiirini buna örnek gösterir. "Tevfik Fikret Bey'in, Sis ünvanlı manzume-i nefîsesinde olduğu gibi müteâkıben bu müşebbehün-bihleri tasvir ve îrad eyler; sembolizm bu değildir." (Bayık, 2000, s. 91) Ama bazen de bu misallerin yalnız birini görür, şair yalnızca kendi hissi ile o misali zikrederek onlar arasındaki

münasebeti ortaya koyar, Cenap Şahabettin'e göre bu da sembolizm değildir. Peki, Cenap Şahabettin'e göre sembolizm nedir? Cenap Şahabettin, sembolizmin tanımını bir örnekle beraber yapar:

Eğer şair yalnız cihân-ı hâriciyyede bulduğu misalin tasviriyle iktifa eylerse, eğer münhasıran misalden bahsedip de mümessil lehî yani kendi hiss ve fikrini ihâm ve işaretsiz bir sükût-ı kat'î içinde bırakırsa işte bu sembolizm olur.

Ayaklarında cürûh-i pür iltihâb-ı türâb,

Yüzünde muntabaât-ı gam-azmâ-yı taab,

Parçaları neşrolupta

Hayattır bu seyâhat, beşerdir ol seyyah

Ki altı bin senedir eylemekte şedd-i rihâl

Ki altı bin senedir aldatır serâb-ı hayal.

Kıt'a-i intihâiyyesi yazılmış. Gizlenmiş olsaydı bu şiir sembolik olurdu. Bu son kıt'a mevcûd iken o şiire sembolik denemez; hatta o son parça olmadığı halde eğer ünvân-ı manzumeyi değiştirip de "teşne-i tab" yerine "beşeriyet" diyecek olsak eser, yine sembolizm havzasından çıkar. (Bayık, 2000, s. 91-92).

Görüldüğü gibi Cenap Şahabettin, sembolizmin ne olduğunun, nasıl olması gerektiğinin farkındadır. Ardından sözlerine açıklık getirir. Cenap Şahabettin'e göre sembolizm de şair yalnızca sembolü vermekle yetinmelidir. O sembolle hangi duyguları ya da kimi kastettiğini söylerse bu şiir sembolist olmaktan çıkar. Dolayısıyla yukarıda örnek verdiği şiirde de ilk iki mısra da sembollerini görürüz. Son üç mısra ise açıklama içerir, bu yüzden de şiir, sembolist değildir. Sadece mısralar da değil, Cenap Şahabettin şiirin başlığının bile önemli olduğunu söyler.

Cenap Şahabettin'e göre son üç mısra şiire konulmasaydı da okuyucu denilmek isteneni anlardı. Belki o sürekli koşan ve bundan zevk alan kişinin neden koştuğunu neden zevk aldığını anlamazdı. Ama Cenap Şahabettin'e göre bu da sorun değil. Çünkü eğer ki okuyucuya sorulsa "Bu koşan kim olabilir, neden koşar, neden zevk alır?" diye hiç şüphesiz okuyucu kendi his ve fikrine göre bir cevap bulurdu ve bu cevap kendisine ait olduğu için de mutlu olurdu. Cenap

Şahabettin bu noktada belki de sembolizmin mihenk taşını oluşturduğunu düşündüğü şu açıklamayı yapar:

Kariinin bulduğu şey her zaman şairinin düşündüğü şey ile mütevâfık olmaz; fakat ne be's var, maksat bir şiiri okuyup anlamak, lezzet ve te'sir bulmak değil midir? Kar'i asıl şairinin fikrini bulmayıp da kendine göre bir fikir bulmakla husûl-ı maksada hâlel getirmez (Bayık, 2000, s. 92-93).

Cenap Şahabettin'e göre şiire daha da lezzet katan, okuyucudan okuyucuya anlam kazanması, şairin kendi duyguları haricinde okuyucunun da kendine ait duygularını bulmasıdır. Çünkü bir şairin bütün efkârı ve hissiyatı kendi ruhuna ait olduğundan okuyucu hepsini güzel bulmayabilir. Ama manzumede okuyucuya özgürlük alanı tanınırsa ve her okuyanın kendisini bulması sağlanırsa şair bütün herkese hitap edebilir.

Cenap Şahabettin, sembolizm akımına dair bu açıklamalarından sonra bizim edebiyatımızda sembolist akımın kendisine yer bulamadığını söyler. Dolayısıyla Edebiyat-ı Cedide içinde bazı kimselere sembolik diyenler, aslında sembolizmin ne olduğunu bilmeyenlerdir. Bizde sembolizmin neden oluşmadığına gelince Cenap Şahabettin bu konuya şöyle bir açıklama getirmiştir:

Şimdiye kadar biz de müşebbeh ile müşebbehün-bih, müstear ile müstear-minh ekseriya birlikte irâd edilmiş, hiçbir zaman bir Osmanlı şairi hiss ve fikrini bir misal arkasında ihfa ederek hüsn-i san'atı kariinin zevkine göre her şekle girebilir bir elastiki halde bırakmamış, her kârihazâdını az çok vuzuh ile sarâhaten söylemeğe çalışmıştır (Bayık, 2000, s. 93).

Cenap Şahabettin'in bu açıklaması sembol, istiare, benzetme gibi birbirine yakın ve karıştırılabilir kavramlar arasındaki farkları bildiğini gösterir. Çünkü Cenap Şahabettin'e göre bizim edebiyatımızda bu kavramlar bilinmediği ya da birbirinin yerine kullanıldığı için sembol yoktur. Cenap Şahabettin, edebiyatımızda benzeyen ile benzetilen; ya da müstear olarak kullanılan bir sözcük ile temsil etmesi için seçildiği esas kelimenin birlikte kullanılması çokça olan bir durumdur. Yani burada demek istiyor ki bir benzetme ya da takma isim kullanan sanatçı, bununla neyi kastettiğini okuyucuya bırakmıyor; kastettiği kavramı da fikri de eserinde veriyor. Ama sembolist bir eser için şairin fikrini, bir misalin arkasına gizlemesi gerekir. Böylece sanatına, okuyucunun zevkine göre her şekle girebilecek bir elastikiyet kazandırır. Ancak o zaman sembolist olunur.

Cenap Şahabettin'e göre Osmanlı şiirinde bu elastikiyet yoktur ve şair söylemek istediğini az ya da çok eserinde açıklığa kavuşturmuştur. Yani okuyucunun özgürlüğünü bir anlamda kısıtlamış, onları kendi hayal dünyasına mahkûm etmiştir. Cenap Şahabettin'in burada benzetme ve sembol arasındaki farka dikkat çekmesi de önemlidir. Benzetme ve sembolü birbirinden ayrı kavramlar olarak ele alır. Benzetme de şairin neye benzettiği ya eserinde benzeyeniyle beraber yer alır; ya da gelenekteki bir benzetmeye gönderme yapar. Yani okuyucu her şekilde benzetmeyi, şairin vermek istediği manada anlar, başka bir şey düşünmez, düşünemez. Sembol de ise anlamın bir timsalin arkasına gizlenmesi söz konusudur. Dolayısıyla okuyucu, şairin vermek istediği anlamı aynı şekilde anlamaya da bilir. Ya da o timsale kendi imaj dünyasına göre bir anlam yükler. Bu da sembol ve benzetmeyi birbirinden ayıran en önemli farktır.

Açıklamalarından da anladığımız gibi Cenap Şahabettin sembolizmin, sembolik şiirin ne olduğunu çok iyi bilmektir. Edebiyat ve sembol ilişkisinin nasıl olması gerektiğini bilir. Bu noktada merak edilen diğer bir soru da bizim edebiyatımızda sembolizm var mıdır ve Cenap Şahabettin iddia edildiği gibi sembolist bir şair midir? Cenap Şahabettin bu konulara da açıklık getirir. Cenap Şahabettin'in sembolizmin, bizim edebiyatımızda kendisine yer bulamayışı hakkında düşüncelerinin yer aldığı bir başka yazısı da *Sûs Dergisinde Florinalı Nâzım* ile yaptığı söyleyişidir¹⁴⁰. *Florinalı Nâzım*, Cenap Şahabettin'e sembolizm akımı hakkındaki fikirlerini ve kendisinin sembolist olup olmadığını sorar. Cenap Şahabettin, bizim edebiyatımızda Avrupa'da olduğu gibi tam manasıyla bir sembolist şiir henüz yazılmadığını iddia eder. Bizde sembolik olarak adlandırılan şiirlerin Avrupa'daki sembolik şiirler gibi olmadığını söyler. Bunun üzerine *Florinalı Nazım* "Sembolik şiir nedir?" diye Cenap Şahabettin'e sorar ve Cenap Şahabettin'in cevabı:

Mesela 'mehtap' unvanlı bir şiir görürseniz bunda bazen mehtaba dair belki iki mısra ya vardır ya yoktur. Şair bakarsınız bir sarhoşluktan bahseder. Mehtap, şaire sarhoşluk ismini telkin etmiştir. O şair nazarında mehtabın timsali sarhoşluk olmuştur. O artık mehtap der, sarhoşluktan bahseder ve işte sembolizm budur. Bir diğer şair yine mehtap der, visâl-i yardan bahseder, çünkü ona mehtap, cananı ile vuslat tesirini vermiştir. Onun

¹⁴⁰ "Edebiyat-ı Cedide Nesl-i Şairiyetinin En Mümtaz Siması: Cenap Şahabettin Beyefendi", *Sûs*, S. 23, 17 Teşrin-i Sâni 1339, s.4-13.

nazarında mehtabın timsali vuslat-ı canandır. İşte bu tarzda yazılmış bizde şiir yoktur (Florinalı Nâzım, 1339, s. 12).

Cenap Şahabettin sembolik şiiri mehtap örneği üzerinden açıklamıştır. Bir şiirin sembolik olması için timsalin arkasına gizlenen mananın o eserde olmaması gerekir. Kastedilen anlamın yalnızca sembolle ifade edilmesi gerekir. Ama bu semboller Klâsik şiir geleneğinde olduğu gibi herkesin aynı anlamı çıkarmak zorunda olduğu, geleneğin belirlediği semboller değildir. Şair eserinde mehtap der; akşam der; hazan der; ama okuyan sarhoşluk anlar; ayrılık anlar; düğün-dernek anlar; orası belli değildir. Belli de olmaması gerekir. Cenap Şahabettin burada aynı timsalin her sanatçıda farklı anlamı taşıması gerektiğini vurgular. Elbette böyle bir zorunluluk yoktur. Klâsik şiirde olduğu gibi her sembolün anlamı önceden belirlene de bilir. Ama işte o zaman sembolist şiir olmaz. Sembolist şiirin en temel koşulu okuyucunun da şairin de özgür bırakılmasıdır. Cenap Şahabettin'e göre de Türk şiiri bunu o dönem için başaramamıştır; bu yüzden sembolist şiirlerimiz yoktur.

Cenap Şahabettin bu söyleşisinde sembolizm ve sembolik kavramlarının farkı üzerinde de durur. Ona göre aslında her şiir biraz semboliktir. Çünkü nasıl ki “kalb-i mecruh” denilince herkesin aklına yaralı bir kalp gelir ve o kalbin elemelerini hissederiz. İşte Cenap Şahabettin'e göre bizim şiirimiz “kalb-i mecruh” demiş ardından da yaralı adamı tasvire geçmiştir. Ya da “gül dehân” denilmiş ve bu tamlamayla sevgili anlatılmak istenmiş. Bu yüzden bizim sembolizmimiz Cenap Şahabettin'in ifadesiyle “bu kadarcık”tır. Ama bu kadarı zaten her edebiyatta zorunlu olarak var olan kısımdır. İşte bu yüzden Cenap Şahabettin'e göre her şiir semboliktir; esas mesele sembollerini nasıl işlediğimizdir.

Her şiirde olduğu gibi Cenap Şahabettin her teşbihte, istiaredede de bir sembol bulunduğunu ifade eder. Zira sembol demek timsal demektir. Bu yüzden sembolizme “temsil edebiyatı” demenin de doğru olacağını söyler. Bu noktadan sonra Cenap Şahabettin sembolik denen şiirlerinin neden “sembolist” diye adlandırıldığını ama Avrupa ile kıyaslanınca neden gerçekten sembolist şiirleri olmadığını ifade eder. Mesela Cenap Şahabettin sembolik denen şiirlerinde “seyyah” der, beşeri anlatır. Ya da bir başka şiirinde saadet ve serap arasındaki

ilişkiyi ele alır. Ama bu benzetmeler öteden beri herkesin bildiği benzetmelerdir ve Avrupa'daki sembolist şiirler gibi değildirler. Cenap Şahabettin Avrupa'da sembolik denen şiirlerin bu bahsettiği tarz şiirlerden çok başka olduğunu söyler. Çünkü Cenap Şahabettin'in farklı yazılarında da ısrarla üzerinde durduğu bir husus vardır. Her toplum, ülke kendi şiir akımını ortaya koyar. Yani Avrupa'nın yaşadığı siyasi, sosyal, kültürel, felsefi ve edebi değişimler Sembolizm Akımının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Florinalı Nazım, 1339, s. 12). Bu yüzden Avrupa'nın sembolizmine benzer bir sembolizm bizim edebiyatımızda ortaya çıkamaz. Cenap Şahabettin sembolik denen şiirlerinin kendi ülkemizin ve insanımızın ihtiyacına, bakış, idrak ve kavrayışına uygun olarak yazdığını söyler.

3.4. GERÇEK-HAYAL İLİŞKİSİ

Sembolizm olgu gerçekliğine karşı çıkıp yerine kendilerine özgü bir gerçeklik anlayışı koymuşlardır. Realizmin, parnas şiir akımının, natüralizmin görünen ve madde ile sınırlı olan gerçek anlayışı, bunun objektif bir biçimde yansıtılması ve sanatın insan tecrübesine dayandırılması sembolistlerin karşı çıktığı gerçekliğin özellikleri arasındadır. Dış dünya veya tabiatla gördüğümüz, duyularımızla algıladığımız her maddenin arkasında görünmeyen bir gerçeklik vardır. Bize görünen kısım ise bir aldatmacadan ibarettir. Sembolistlerin gerçeklikle ilgili bir başka anlayışları ise tabiatın ilahi gerçekliğin bir aynası ya da sembolü olduğudur. Bütün bunlardan hareketle de sembolist sanatçının görevi dış gerçeklikten hareketle görünenin arkasında saklı bulunan hakiki gerçeği, gizli manayı, ebedi ve ilahi gerçeği eserinde vermektir. Bu gerçeklikte yalnızca sezgi ile okuyucuya ulaştırılır. Ayrıca sembolist sanatçı dış tabiatın gerçeklerinden ziyade bilinçaltının gerçeklerine ulaşmayı hedeflerler. Mallerme şiirin, özündeki ahenkle ve dil yardımıyla varlığın dış görüntülerinin gizli anlamını ifade etmesi gerektiğini söyler (Çetişli, 2012, s. 118). Rainer Maria Rilke sembolistlerin gerçeklik için bir aziz gibi kendi benliklerinin karanlıklarına dalıp oradaki evrensel gerçekleri sanat ortamında somutlaştırarak insanlığa taşımak zorunda

olduklarını söyler (Kantarcioglu, 2009, s. 205). Bu taşıma işinde dilin mevcut imkânları yeterli olmayacak dil yeniden düzenlenecektir.

Sembolistler pek çok noktada romantiklerin etkisi altında kalmıştır. Bu etkilerden biri de gerçek algısına bakıştır. Sembolistler de romantikler gibi Kant'ın yaratıcı hayal gücü kavramına inanırlar ve bir sanat eseri meydana getirirken yaratıcı hayal gücünün tabiattan ve dış dünyadan daha önemli olduğunu söylerler. Akılla elde edilen bilginin gerçeğin çok küçük bir kısmı olarak görmüşlerdir. Bu yüzden de rasyonel genellemelere karşı çıkmışlardır. Çünkü sembolistlere göre sanatın özünün büyük ölçüde insanın duygu ve ihtirasları oluşturur. Bunun için duygularla yakalanan gerçekler, çok daha evrenseldir. Bu gerçekler sadece yaratıcı hayal gücü ile somut bir şekilde sanat ortamına aktarılabilir. Buradan hareketle sanatın, insan dimağı ile tabiat arasındaki diyalektik çatışma sonucunda varılan bir sentez olduğuna inanılır (Çetişli, 2012, s. 118-119). Bu sayede sembolizm, natüralizm ve realizmin dış dünya ve onun gerçeklerine çektiği dikkati insanın iç dünyasına çekmiş olur.

Sembolistlere göre gerçeğin görünen değil, görünenin arkasında gizli olan bir ruh olduğunu söylemiştik. Bu gizli gerçeklik somut bir madde gibi kolayca anlatılamaz. Belli belirsiz bir biçimde sezilen bu ruh bir sembolle anlatılmalıdır. Bu anlayış sembolistlerin eserlerinin rüya ve esrarla dolu olmasına yol açar. Bu anlayışın bir sonucu olarak sembolist eserler adeta bir sis perdesiyle örtülür. Sonbahar, kızıl gün batışları, solgun yapraklar, hüzünlü akşamlar, ölgün ay ışıkları ve mehtap sembolistlerin şiir atmosferinin oluşturur. Bu atmosferi en iyi şekilde okuyucuya ulaştıracak olan masallar, efsaneler, hayal ve çeşitli ruh halleri sembolizmin eserdeki temel konularını oluşturur (Çetişli, 2012, s. 112). Pozitivizmin hayattan kovmak istediği rüya ve esrar, sembolistlerle beraber edebiyata ve özellikle de şiire girer; estetik anlayışlarının temelini oluşturur.

Şiirde hayalin önemi konusunda Cenap Şahabettin'in önemli tespitleri vardır. "Şiir Nedir?"¹⁴¹ başlıklı yazısında şiirin tanımını tahayyül ve tefekkür çerçevesinde ele alır.

¹⁴¹ "Şiir Nedir?", *Servet-i Fünûn*, S. 924, 29 Kanûn-ı Sani 1324, s.211-213

Cenap Şahabettin'e göre şiirin tanımı zaman içinde değişmiştir. Artık bir şeye şiir denilmesi için ölçülü ve kafiyeli, beyitlerden oluşan bir yapıda olması yeterli gelmemektedir. Cenap Şahabettin günümüzde "ruhumuz üzerinde ebyât-ı bedîanın hâsıl ettiği te'sîr-i latifi hâiz her şeye" (Bayık, 2000, s. 131) şiir denildiğini iddia eder. Dolayısıyla hakiki şiirin tanımını yapmadan önce Cenap Şahabettin, "...hissiyat-ı şiiriyenin ne gibi ahvâlde ruhumuzda tecelli ettiğini tahkik etmeliyiz." (Bayık, 2000, s. 131) diyerek, hakiki şiirin tanımına nasıl ulaşılabileceğini bize göstermiş olur.

Tefekkür ve tahayyül farklılıklarını vererek şiirin tanımına ulaşılır. Tefekkür zihnimizi yoran bir eylemdir. Belirli bir amaç doğrultusunda, hedefe varmak için zihnimizi zorlamamızdır. Tefekkür kişiye sıkıntı verir. Tefekkürün sınırları vardır. Çünkü bir maksada ulaşmak için gerçekleştirilir. Tahayyüle baktığımızda ise beynimizi rahatlatan bir eylemdir. Bir maksadı ya da sınır yoktur. Ayrıca tahayyül zaman anlamında da sınırlandırılmaz. Tefekkür de geçmiş düşünmek pek bir anlam ifade etmez; ama tahayyül de geçmiş, gelecek, şimdi hepsi aynı öneme sahiptir. Dolayısıyla bizi tahayyüle sevk eden şey şiirdir. Ama her tahayyüle sevk eden şey şiir olamaz. Bunun belirli koşulları vardır. Bu koşulları Cenap Şahabettin şu şekilde ifade eder:

Şiirin verdiği tahayyülde hususi bir hiss, hususi bir heyecan mündemiç bulunur, bir heyecan-ı nâfiz ki vicdânımızı güya teşhîn eder; bir ah ile, bir nida-yı manidar ile sinemizden huruşan olur. Menâzır-ı şiirden ruhumuzda mübhem esefler, mübhem ümîdler, nâkâbil izah-ı şefkatler gizli, hafif bir zevk-i saâdet kalır. Şiirden doğan tahayyül mübdî' bir histir (Bayık, 2000, s. 133).

Bizi şiire getiren bu tahayyülden en ziyade etkilenenlere ve bu etkileri ifade edenlere de şair deriz. His ile başlayan tahayyülün şiirin kaynağı olduğunu iddia eden Cenap Şahabettin, bu hissin güzel olması gerektiğini de vurgular. Yani çirkin ve âmiyâne bir his ile başlayan galiz ve kaba bir tahayyülden şiir doğmaz. Ama unutulmamalı ki her güzel şey de şiir olmaz. Güzel bir bina, bir heykel şiir olamayacağı gibi; aynı şiir her okuyucu üzerinde aynı tesiri göstermez. Şiiri tanımlarken bu farklılıkları da göz önünde bulundurmak gerekir. "Herkesin güzellik hakkında ayrı bir gaye-i hayalisi vardır. İşte şiir herkesin kendi gaye-i hayalisine takarrüb etmek şartıyla ruhunu tahayyülât-ı latifeye sevk eden şeydir"

(Bayık, 2000, s. 134). Güzel şiirin bir özelliği de okuyucu da güzel hisler uyandırmasıdır.

Şiirde hayal ve gerçek ilişkisi hakkında Cenap Şahabettin pek çok tespitte bulunmuştur¹⁴². Cenap Şahabettin'e göre hayal ve edebiyat arasında sıkı bir ilişki vardır. Çünkü edebiyat kimi zaman ruhların ihtiyacına, hayallerin arzusuna, kalplerin ve düşüncelerin teşne olduğu şeylere tercüman olur. Çünkü Cenap Şahabettin hayalin, çoğu zaman var olmayan şeylere duyulan arzu olduğunu söyler. "Hayal, şair Horoce'ın bahsettiği tacir gibidir: Bu tacir fırtına esnasında sükûn sahili arar, mersâ-yi selâmete gelince "Ah! Dalgalar, fırtınalar..." dermiş." (Bayık, 2000, s. 25).

Hayal ister geniş çapta olsun, ister az yer bulsun; ister iyi ister kötü olsun her şekilde edebi eseri etkileyeceğini söyleyen Cenap Şahabettin, edebiyatın zaman içinde değiştiğini ve bu değişimin zorunlu olduğunu söyler. Değişime inatçı bir tavırla karşı olanlar dahi fıtraten değişimin bir parçası olurlar.

Cenap Şahabettin rüya ve hülyanın rengi olur mu, konusunda da fikir beyan etmiştir. Cenap Şahabettin'e göre rüya ve hayal "ruha mün'akis bir âlem-i hariciyeden, bir hayal-i hayattan başka bir şey" değildir (Bayık, 2000, s. 77). Harici âlem nasıl ki renge ve şekle sahipse rüya ve hülya da öyledir. Haliyle rüyanın da rengi ve şeklinin olması lazım gelir. Ama ne zaman rüya ve hayal şekilsiz, renksiz bir ucube olur? Onu da Cenap Şahabettin şöyle ifade eder:

Ama bütün kuvâ-yı rûhiyye bir vasf-ı terkîbi ile bir izâfet-i lâmiyye arasında sıkışmış kalmış, fikrin bir tarafında meks gibi bî-kes bir kafiye bağdaş kurmuş, öteki tarafından dört mütefâilün hacminde bir divançe vezni –bütün hürde-vât-ı bedîf ve beyânı yutacakmış gibi ağzını açmış ise... O zaman bi-z-zarûre hayal ve rüyanın renk ve şekli olamaz, o zaman mahsul-i kariha ölü doğmuş bir ucubedir, onda bir arz-ı hayat aramak abes olur; o zaman bütün endişenin zâde-i hissi bir şiir değil, -yok mümkün değil şiir olamaz- ancak kavâid-i Osmaniyye'de bir istitrada pürüzsüz bir misal olabilir... (Bayık, 2000, s. 77).

Cenap Şahabettin'e göre rüyanın ve hülyanın sınırı kurallar, kafiyeler, vezinlerdir. Bu sınırlar yüzünden rüya da hayal de olması gerektiği gibi özgürce var olamaz. O zaman da ortaya renksiz, şekilsiz rüyalar çıkar; bu rüyalar da

¹⁴² Cenap Şahabeddin, "Esâlib-i Ezmine", *Servet-i Fünûn*, S.293, 10 Teşrin-i Evvel 1312, s.100-102.

Cenap Şahabettin'e göre ucubedir. Cenap Şahabettin bu söylemiyle sembolistleri hem anladığını hem de desteklediğini göstermektedir.

Rüya ve hayal maden görülebilen şeyler o zaman muhakkak bir rengi de vardır. Onların hayat ve âlem-i vücûd ile mutlaka bir ilişkilerinin olması gerekir. Bu yüzden de Cenap Şahabettin'e göre rüya da hayal de kendilerine yakıştırılan her sıfatı kabul ederler. Ayrıca rüyada yemyeşil ağaçlar, sebzeler, baharın gelişi görülse bunu okuyucuya anlatmanın en zahmetsiz yolu "yeşil rüya"dır. Ya da mavi denizlerin, okyanusların içine dalındığı, huzurla dolunduğu hayal edilse bunu okuyucuya anlatmanın en kısa yolu "mavi hülya" demektir. Böylece fazla tafsilata girmeden, sözü eğip bükmeden uzatmadan, okuyucuyu yormadan o duygu ve his ve de anlam okuyucuya verilmiş olur. Cenap Şahabettin'e göre nasıl ki "ser-â-pâ yeşil bir âlem içinde idim" denildiği zaman ne anlaşılıyorsa "ser-â-pâ yeşil bir rüya için idim." denildiği zaman da onun hayali anlaşılır. "Bunu, itnâb ve imlâle düşmeksizin, başka türlü anlatmak mümkün değildir" der (Bayık, 2000, s. 78). Ayrıca fennen ve felsefeten rüya ve hayalin dış dünyadan daha müphem bir şekli olduğu malumdur. Haliyle bir şair, rüya ve hayale şekil, renk ve ya farklı anlamlar verdiği için eleştirilemez.

Gerçek ve hayal, sembolizm akımını anlamak için oldukça önemlidir. Sembolist şairler, maddeci ve determinist dünyadan, gerçeklerden çok bunalmışlardı. Bunun için hepsi "o belde"sine gitti. Gerçekte böylesi huzurlu bir yer bulamayacağını bilen sembolist şairler, böyle bir yeri zihinlerinde ve hayallerinde yarattılar; şiirleriyle de yazıya döktüler. Elbette hayallerinde tasarladıkları bu dünyayı şiirde anlatmak o kadar kolay değildi. Onun için şiir kurallarını yıktılar, yalnızca ahenge önem verdiler. Bizim edebiyatımızda da benzeri bir çaba Cenap Şahabettin tarafından gösterilmiştir. Bu yüzden yukarıda da açıkladığımız gibi sembolist şairleri hayal konusunda destekler. Özgür hayaller için de kuralların yıkılması gerektiğine inanır.

3.5. MUSİKİ-EDEBİYAT İLİŞKİSİ

Sembolizmin şiirde musikiye olmazsa olmaz bir unsur gözüyle bakar. Şiir için musiki zorunludur. Çünkü görünenin ötesindeki gerçekliği, varlıkların gizli ruhunu ve bunlar arasındaki ilişkiyi sadece dille anlatmak mümkün değildir. Wagner'in de vurguladığı gibi bu gizemli ilişkiler ağını ne tek başına sadece dil; ne de musiki anlatamaz. Bunun için şiirin musikiden, musikinin de dilden faydalanması gerekir. Böylece sezdirme veya telkin gücü artırılabilir. Ama şiirdeki bu musiki, saf bir musiki değildir. Dilin imkânları ile sınırlı olan bir musikidir. Sembolist şiirdeki bu musiki kulaktan çok ruha seslenir ve şiirin içeriğini de bu yolla ruha telkin eder ya da sezdirir (Çetişli, 2012, s. 122-123).

Verlaine, *Şiir Sanatı* adlı şiirine 'Her şeyden evvel musiki' mısrası ile başlar. Musiki bütün sanatlar içinde en az tarif edilen ama en büyük telkin gücüne sahip bir sanat olmuştur. Bu yüzden sembolist şair müzikal tesirleri araştırmayı kendine görev edinmiştir. Wagner'in estetik anlayışı kadar onun musiki eserlerinden de etkilen sembolistler, Wagner'i şiir sahasındaki üstatlarıyla aynı kefeye koyarlar. Sembolistler her sanatta bütün sanatları birleştirme fikrinin savunurlar. İnsandaki her şeyi değişik sanatlarla telkin etmeyi amaçlarlar. Bu yüzden de şiir ile musikinin kaynaşması sembolizmin esas unsuru olarak kabul edilir. Çünkü evrendeki her şey bir semboldür. Gizli anlamı çözme yeteneğine sahip olan şair sezgilerinden de yararlanır ve evreni keşfeder. Bunu yaparken görmekten çok sezer. Ama karanlıkta kalana açık bir ifade vermekten, örtülü olana vâzıh bir çerçeve verebilmekten aciz kalan şair ise telkine çalışır (Kefeli, 2009, s. 61). Telkin etmek sembolizmin en büyük buluşlarından biridir.

Mallarme şiirde musiki konusunda şunları söyler:

Musiki, yine musiki! Senin şiirin öyle uçucu bir şey olsun ki, bunun ileriye hamle eden bir ruhtan, başka göklere, başka aşklara doğru kaçtığı hissedilsin. Şiir bir fikri, bir duyguyu ahenkle, sembolle anlatan edebi bir melodidir (Mallarme'den aktaran Çetişli, 2012, s. 123)

Ahmet Haşim ise şiir ve musiki ilişkisi konusunda şunları söyler:

Şairin lisanı 'nesir' gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır (Çetişli, 2012, s. 123).

Mallarme, Fransız edebiyatında sembolizmin önde gelen şairlerinden biridir. Ahmet Haşim ise bizim edebiyatımızda sembolist unsurlar taşıyan şiirleri olan bir şairdir. Hâl böyle olunca her iki şairin musiki konusundaki bu uyumu önemlidir.

Hüseyin Cahit'in şiir ve musiki ilişkisine çok ciddi önem verir. Bu konuda özel bir makale bile yayınlar¹⁴³. Bu makalesinde edebiyat ve musiki ilişkisini Fransız edebiyatı üzerinden ele almıştır. Hüseyin Cahit bu ilişkinin kimilerince onaylandığını, kimilerince karşı çıkıldığını söyler. Farklı düşünceleri verdikten sonra kendi düşüncelerini de söylemekten çekinmez. Edebiyat ve musikin geçirdiği safhalara bakılacak olursa, bu safhaların birbirine benzer olduğu görülür. Bu nokta Hüseyin Cahit, Fransız edebiyatının on sekizinci yüzyılını örnek verir. O dönemde Fransa'da musiki hafif, latif, naif bir halde iken edebiyatta aynı haldeydi. Sembolizm akımının hâkim olduğu dönem ise edebiyat ve musikin durumunu Hüseyin Cahit şöyle ifade eder:

Fransızlar semanın laciverdiliğine, çimenin yeşilliğine, ormanların esrar-alûd karanlığına meftun oldukları; hülya, o şarabe-i meşkûr ve meskun, kalpleri mest ettiği, uyuttuğu; nesîm ile sallanan çam ağaçlarının zemzemesinden, kumlu sahilde olan dalgacıkların feşfesinden tatlı bir hazan ile zevk aldıkları vakit musikin afakı genişlediği gibi şümulü da derinleşmiştir (Yalçın, 1317a, s. 226).

Hüseyin Cahit, musiki ve edebiyat özellikle de şiir arasında pek çok orta nokta olduğunu iddia eder¹⁴⁴. Musiki de şiir de şahsidir, hissiyattan beslenirler. Ne zaman ki Wagner'in elinde musiki gayr-i şahsi bir hâl alır, ilmi olur; o zaman edebiyata natüralizm hâkim olmuştur.

Hüseyin Cahit musiki ile edebiyat arasındaki bu yakın ilişkinin yalnızca Fransız edebiyatına has olmadığını, her yerde her devirde bu tarz ilişkinin var olduğunu

¹⁴³ Hüseyin Cahit Yalçın, "Edebiyat ve Musiki", *Servet-i Fünûn*, S.535, 31 Mayıs 1317, s.226-229.

¹⁴⁴ Hüseyin Cahit Yalçın, "Edebiyat ve Musiki", *Servet-i Fünûn*, S.535, 31 Mayıs 1317, s.226-229.

da belirtir¹⁴⁵. Burada önemli olan edebiyat ve musiki arasındaki bu yakın ilişkidir. Bu ilişkinin en temel sebebi de bütün edebiyat eserlerinin kulağa hoş gelme amacının olmasıdır. Bu yüzden de musikinin bazı meziyetlerini taklit etmeye çalışır. Hüseyin Cahit'e göre çoğunlukla da bu taklitte başarılı olurlar. Özellikle de nazım, nesirden ziyade kulağa hoş gelme gayretindedir. Bu yüzden kimi zaman nazmın musiki olduğu söylenmiştir. Bu iddia Hüseyin Cahit'e göre kimi zaman doğru kimi zaman yanlıştır.

Gerçekte musiki ile şiir birbirinden tamamıyla farklıdır. Yalnızca bazı ortak özelliklere sahiptirler. Musiki hissiyatı ifade eden nidâlar üzerine; şiir ise sesler üzerine çalışmıştır. Birisi özellikle hissiyata, diğeri zekâyâ yönelmiştir. Bu yüzden birbirlerinden ayrılmışlardır. Ama her ikisi de beşerin seslerine hizmet eder. Her ikisi de insan ruhuna yönelmiştir. Bu gibi ortak noktalardan dolayı musiki ve şiir zorunlu olarak birbirine yakınlaşmıştır. Bu yakınlaşmalar bazen öyle bir noktaya varmıştır ki birbirlerine tesir etmişlerdir. Kimi zaman musiki şiirin içine girmiştir; kimi zaman şiir, musikiye yön vermiştir.

Musikinin şiir üzerindeki etkileri o dereceye varmıştır ki şairler ahenk için, seslerin musikisi için şiirin amacından uzaklaşmışlardır. Hüseyin Cahit'in ifadesiyle: “Şairler bu arzuya kapılınca şiirin hududundan çıkarak malikâne-i musikiye dâhil olmuşlar ve sanatlarını musikiye esir etmişlerdir” (Yalçın, 1317a, s. 227).

Hüseyin Cahit bu noktada dekadanalara da değinmeden geçmez. Çünkü dekadanalr, şiirlerinde musikiye o kadar önem verdiler ki şiirde fikirden ziyade o fikrin nasıl söyleneceğini; cümlelerin mazrufundan ziyade harcını öne çıkardılar. Hüseyin Cahit, dekadanlığın bu şekilde vücuda geldiğini söyler (Yalçın, 1317a, s. 227).

Hüseyin Cahit musikiye önemli hizmetleri dokunan şair ve yazarlardan örnekler verir. Bunların başında Theophile Gautier gelir. Çünkü Gautier, cümlelerin sahip oldukları anlam haricinde de bir değerleri olduğunu savunur. Flaubert hiçbir mana ifade etmeyen güzel bir beyitin, anlamlı ama çirkin bir beyitten daha üstün

¹⁴⁵ Hüseyin Cahit Yalçın, “Edebiyat ve Musiki”, *Servet-i Fünûn*, S.535, 31 Mayıs 1317, s.226-229.

olduğunu savunur. Devrin şair ve yazarlarındaki bu anlayıştan güç alan musiki ile rekabet etmeye hevesli bir takım genç şair, şiire doğru olan bu meyli son dereceye vardırıdılar. Bu yüzden de beyitin hem şeklini hem esasını alt üst ettiler. Genç şairlerin şiirde yaptıklarını Hüseyin Cahit şu şekilde ifade eder:

İbtida şuna karar verdiler ki mübhemiyet maksud-u yegane-i şiirdir. Fikri vuzuh ile söylemekten ihtiraz en birinci kaide oldu. Vazih fikirlerin yerine sabah sisleri gibi uçuşan hisler, hayalatlar gibi ele geçmez hülyalar, ezmine-i kadime hatiplerinin sözleri gibi muzlim timsaller kaim olacaktı. Bu miyanda ihtisaslarda bir mevk-i mühim işgal edecektir. Felan savt ruhta binlerce in'ikas uyandıran örtülü bir şa'şaaaya malik addediliyor, felan sait alat-ı musikiyeden birine mu'adil tutuluyordu (Yalçın, 1317a, s. 227).

Hüseyin Cahit, yukarıda bahsi geçen genç şairlerin, şiirde musikiyi sağlamak için bu ileri gidişlerini doğru bulmaz. Çünkü şiire zarar verirler. Bu zararları bir insan bedeninin mafsallarının kopmasına, kemiklerinin kırılmasına benzetir. Bu şekilde sadece Verlaine ve Mallarme gibi büyük şairler birkaç şiir yazıp başarıya ulaşabilmiştir. Ki o şiirlerde Hüseyin Cahit'e göre anlaşılması güç şiirlerdir. Ama edebiyatın, musikinin tesirinde bu kadar fazla kalarak uzun yıllar yaşaması mümkün değildir.

Musiki ile şiir ilişkisinin eskilere dayandığı da Hüseyin Cahit'in verdiği bilgilerdendir¹⁴⁶. Orta Çağda kilisenin törenlerine bakıldığında şiir ve musiki iç içe geçmiştir. Yani şiir ve musikinin ilişkisi öteden beri süregelen bir şeydir. Kimi zaman birbirlerine zarar vermişlerdir. Ama çoğu zaman faydaları dokunmuştur. Şarkılarda, güfteler kuru kuruya anlamla bir yere varamayacakken musiki sayesinde ölümsüz eserler olabilmişlerdir. Hafızalarda kalmış eski bir hava sayesinde bazı manzumeleri yeniden hatırlarız. Şarkılarda musiki ve şiirin mükemmel bir ortaklığı var iken, operalarda bu böyle olmamıştır. Operada kimi zaman musiki kimi zaman şiir öne çıkmış; bu da esere zarar vermiştir.

Musikinın şiire sağladığı faydalar, Hüseyin Cahit'e göre şöyle sıralanabilir:

Musiki, şiirin hissiyata iksâ ettiği ifadeyi itmam ve taksiye eder. Sözlere, kalbten çıkan feryadlara daha büyük bir kuvve-i nüfuz verir. Aynı zamanda onları daha umumi bir lisana tercüme ettiği için daha vâsi, daha umumi bir

¹⁴⁶ Hüseyin Cahit Yalçın, "Edebiyat ve Musiki", *Servet-i Fünûn*, S.535, 31 Mayıs 1317, s.226-229.

ma'na ve şümul bahşeder. Musiki şiire yalnızca refakat etmez, onu geçer; kelimelerin vasıl olamayacağı noktalara kadar varır. Ve bazı kere mübhem olmaktan ileri gelen kusuru kıymetdâr bir meziyet olur. Fecr-alûd ve mübhem hâlât-ı ruhiyeye kabil his bir şekil vermekte son derecede mufakkiyeti vardır. Musiki hülyanın, muayyenin, gayr-i kabil tarifi lisanıdır (Yalçın, 1317a, s. 228).

Hüseyin Cahit, sembolistlerin musiki hakkındaki düşüncelerini paylaşmaktadır. Musiki, sembolizmin şiirde ulaşacağı son noktadır. Çünkü sembolistler de kabul ediyor ki ne kadar güzel ve ahenkli şiir yazarlarsa yazsınlar, musikinin verdiği hissi veremeyeceklerdir. Öyleyse amaç musikiye en yakın şiiri yazmak olmalıdır. Hüseyin Cahit'in de dediği gibi musiki hayalin, belirsizliğin ve tarifi mümkün olmayanın lisanıdır.

Hüseyin Cahit'e göre musikinın şiire faydası zararından fazladır. Şiirin etki gücünü arttırır. Zarar konusuna gelince, Hüseyin Cahit'e göre şiir ve musikinın birbirine verdiği zarar işbirliği yapmamaktan, ortaklaşa çalışmayı bilmemekten ileri geliyor. Bunun içinde özellikle anlaşmazlığın en fazla olduğu operalarda musiki ve şiir kendilerine uygun olan yerde durmalıdır, diğerinin alanına tecavüz etmemelidir (Yalçın, 1317a, s. 229).

Hüseyin Cahit, her sembolist şairin kendisine has bir sözdizimine sahip olduğundan bahseder. Ama hepsinin ortak noktası şiirde musikiyi sağlamaktır. İşte sembolistlerin en önemli amacı olan kelimelerin musiki tesiri için sözdizimine, dilbilgisi kurallarına dokunmak belki de gerektiğinde onlar değiştirmek gerekiyordu. Genç şairler hissiyat-ı ruhiye için mevcut bütün kuralları feda etmişti. Hatta bu yüzden pek çok sembolist eser anlaşılabilir bir hâl almıştır. Sembolist şairler arasında şiirin kurallarına en sıkı bağlı olan Henri de Regnier, Albert Samain, Andre Rivoire gibi şairler bile musikiyi sağlamak için bazı kuralları yıkmışlardır (Yalçın, 1317d, s. 326).

Cenap Şahabettin'e göre sembolist şairler şiirlerindeki ahengi musikiye ve Wagner'e borçludur. Wagner'in müzik ile yaptığını Fransız edebiyatının bu genç şairleri şiirlerindeki ahenkle yaparlar. Kelimelerin en ince duyguları anlatmada yetersiz kaldığı yerlerde şairler Cenap Şahabettin'in deyiimiyle "âhenk-i beyân ile gûş-ı ruha ismâ etmek istiyorlar" (Bayık, 2000, s. 33). Genç şairler okuyucu

kaybetme pahasına ahenge önem vermişler ve Fransız edebiyatına etkisi uzun yıllar sürececek bir ilham vermişlerdir.

Sembolizm akımının sembolden sonra en önem verdiği husus musikidir. Çünkü musiki, hiçbir lisanın uyandıramayacağı duyguları insanın kalbinde uyandırır. Bunun için de şiirde musikiye ne oranda yaklaşılsa o oranda başarılı olunur. Bizim edebiyatımızda da sembolizm-musiki ilişkisi en iyi şekilde anlaşılmıştır. Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim söylemlerinin yanı sıra şiirlerinde de musikiyi yakalamak için uğraşmışlardır. Hüseyin Cahit şiir yazmasa da musikinin şiir için önemini kavramış ve bunu her fırsatta dile getirmiştir.

3.6. DİL VE ANLATIM

Cassirer *Dil ve Mit* adlı eserinde bir eserin özünün, gücünü, kendisini yaratan kelimelerden aldığını iddia eder. Ona göre dil, edebi bir eserin sembolik yapısını oluşturduğundan, edebiyat da bir semboller sisteminin unsurlarını başka bir sistemin sembolleri olarak kullanmaktadır. Kelimeler semboldürler. Bu bakış açısına göre eğer kelimeler, edebiyatın hem materyali hem de unsurları ise bir şiirin her parçası, yaşanan tecrübenin bir parçasını temsil eden sembolik bir bütündür (Cassirer'den aktaran Kantarcıoğlu, 2009, s. 202). İfade fenomeni duyusal ve düşünsel şeylerin en mükemmel birleşme zemnidir. İfadenin üst düzey bir biçiminde duyusal unsur ile düşünsel unsur arasında tamamiyle sembolik ilişki vardır. Cassirer, bu ilişkiyi ruh ve beden ilişkisini örnek vererek somutlaştırır. Çünkü ruh ve beden ilişkisinde nedensellik çevresinde düşünölemeyecek saf sembolik bir bağ vardır. Bu noktada ifade için Cassirer'in sonuç niteliğindeki açıklamaları önemlidir. Cassirer, ifade işlevi olgusu incelediğinde bedensel olanla, ruhsal olanın birbirine dıştan ve tamamlayıcı olarak bağlanmış olduğunun göröleceğini söyler. Bu yüzden de onları ayırmak mümkün değildir (Köktürk, 2014, s. 209).

Sembolizmin kendi estetik anlayışlarına dayanan bir şiir bulma çabası onu şekil bakımından bir takım yenilikler yapmaya zorlamıştır. Çünkü sembolist şair duyumların bir sentezini yapmak zorundadır. Ayrıca seçtikleri her kelime

duyurmaya çalıştığı gizlilik oranında değer kazanacaktır. Bu yüzden bazı şairler seçilen sesli harflerin yardımıyla şiirin müziğe yaklaşabileceğini savunmuşlardır. Her ne kadar bazı şairlerce bu teori aşırı bulunsa da seçilen kelimelerin çağrışım gücünün fazla olmasına önem vermişlerdir. Şiirde ritim ve şekle de ayrıca önem verilmiştir. Sembolist şairlere göre, daha önceki şairler hece ölçüsünü esas almışlar; bu yüzden de düşüncelerini değişmez bir kalıbın içine sokmuşlardır. Ama bu kalıbın her düşünce ve imaja uyup uymadığını hesaba katmamışlardır. Bu yüzden de mısranın içeriği ile şekli arasında çoğu zaman tutarsızlıklar olmuştur. Bunun için sembolist şiirdeki yeni anlatım, şiirin belli ölçü ve şekillerini yok etmeli, düşünce ve imaja kendi gelişmelerine uygun gelecek şekli seçmelidir (Göker, 1986, s. 881). Örneğin bu konuda yaptıkları değişikliklerden biri de tekli hece sayısını kullanmalarıdır. Çünkü şiirde müzikalite için özellikle de Verlaine tekli hece sayısını savunmuştur. Ama hiç şüphesiz şiire getirdikleri en büyük yenilik serbest nazımdır. Bu şaire büyük bir özgürlük alanı vermiştir.

Sembolizm genel kabul gören gerçeklikten başka bir gerçekliği hedefler. Sembolistler insanın duyu organları ve zekâsıyla elde ettiği bilginin gerçekliğin küçük bir parçasını oluşturduğuna inanırlar. Esas gerçeklik sezgiyle duyularüstü bir seviyede kazanılabilir. Bu yüzden de sembolist şairin insanın en derin karanlıklarına girerek insanın evrensel gerçeklerini aydınlığa çıkaracağına inanılır. Ama bu gerçeklik sıradan dil unsurlarıyla ifade edilemez. Bu yüzden de dilin bu muğlak ve karmaşık tecrübeyi ifade edecek şekilde yani çok anlamlı bir ilişkiler ağı olarak düzenlenmesi gerekir (Kantarcıoğlu, 2009, s. 203). Aslında sembolist şair dikkat çekmek ya da radikal olmak için şiirin kurallarını yıkmaz. O, şiir dilinde ve şeklinde değişiklikler yapmak zorunda kalır. Çünkü içindeki duyguları, kurallara bağlı kalarak anlatması mümkün değildir.

Sembolizmde şiir tek bir anlamı ifade etmez. Her okuyan şiirden başka anlamlar çıkarır. Bunu yapmanın yolu da şiir dilinden geçer. Sembolist anlayışa göre varlığın esrarlı manasının ifadesi olan şiir, basit, vâzıh, eşyayı ve kavramları açıkça belirten bil dili kullanamaz. Şiir dilinin amacı belirlemek olmalıdır; açıklamak değil. Hayal meyal görülen, tarif edilemez; anlatılamayan da tercüme

edilemez. Açık seçik söylenemeyen ancak telkin edilebilir. Bu yüzden sembolizmin en büyük keşiflerinden biri telkin etmektir (Kefeli, 2009, s. 60-61). Sembolist şiirin en önemli hedeflerinden biri her okuyanın farklı şeyler anlayacağı daha doğrusu hissedeceği bir şiir anlayışı ortaya koymaktır. Bu yüzden de dilin imkânlarını zorlarlar.

Sembolizmde şair düşüncelerinin, duygularının heyecanlarının orijinal olmasına çalışır. Bu orijinalliği sağlamak için de yeni bir dil kullanması gerekir. Bu dil, cümle yapısı, kelime kadrosu, ses unsurlarıyla gelenekten farklı olmalıdır. Yeniliği sanatın esas unsuru olarak kabul eden sembolistler orijinali görünen âlemde değil, kendi ben'inin derinliklerinden farklı ve gelenekte bulunmayan imajlar, şekiller, tuhaf ve iştilmedik ahenklerle elde ederler. Mallarme farklı bir dil için kelimelerin gizeminden yararlanmayı tavsiye eder. Rimbaud bilinçaltı güçleri serbest bırakan ve zihni imajlara dayanan bir dil yaratmaya çalışır (Kefeli, 2009, s. 62). Böylece ortaya sembolistlere özel bir dil çıkar. Ama bu dil, edebiyata büyük kazanımlar getirir. Sembolist şairler, kendilerinden sonraki şairlerin de zincirlerini kırmışlardır.

Sembolistlerin dil ve anlatım alanında yaptıkları en büyük yenilik hiç şüphesiz şiire serbest nazımı kazandırmış olmalarıdır. Döneminde çok ses getiren ve pek çok eleştiriye maruz kalan bu hareket uzun vadede şiire önemli bir soluk getirmiştir. Sembolizm zaman içinde önemini kaybedip yerini farklı akımlara bıraksa da serbest nazım, şiirde günümüze kadar gelmiştir.

Sembolizm akımının genç şairleri serbest nazım konusunda üstatlarının ilerisine geçtiler. Sembolizmin önemli şairlerinden olan Baudelaire ve Mallarmé eski nazım geleneklerine dokunmayıp klâsik şekiller içinde şiire yeni bir soluk, yeni bir ruh getirmişlerdi. Verlaine ve Rimbaud ise Fransız mısrasını bir dereceye kadar özgürleştirmeye çalışmışlar ve klâsik Fransız ölçüsü olan, on iki heceden oluşan 'alexandrin' ölçüsünü benimsemeyip kullanılmayan tek heceli mısraları ihya etmişlerdir. Kafiye noktasında da mutlak kuralları delmişler ve yazılışları ayrı ama sesleri bir olan kelimeler arasında da kafiye olduğunu kabul ederek şiirde büyük bir devrime yol açmışlardır. Bütün bunların sonucunda Fransız mısrası o zamana kadar kurallılıktan aldığı ahenk yerini mısra bağımsızlığın

ortaya çıkardığı ahenge bırakıyordu. Bu da şiire ayrı bir musiki özelliği kazandırdı (Perin, 2011, s. 64).

Üstatlarının şiirde yaptıkları bu yenilikler genç sembolist şairler tarafından daha da ileriye götürülmüştür. Özellikle serbest nazım konusunda Rimbaud, Mallerme, Verlaine ve Baudelaire'i geride bırakmışlardır. Peki, genç şairlerin dört elle sarıldığı bu serbest nazım nedir? Cevdet Perin serbest nazımı şu şekilde tanımlar: "Serbest nazım şairi, bir mısranın vahdetini şekilde değil, düşüncede yahut imajda arar. Şeklin ehemmiyeti yoktur" (Perin, 2011, s. 64). Yani mısra da ahenk birliği öne çıkmıştır. Serbest nazımla beraber şiire kelimelerin değeri artmış ve her kelime bir nota gibi değerlendirilmiştir. Serbest nazımcılara göre Ortaçağ'dan beri şairler sanki sadece gözler okusun diye şiirler yazmıştır, yani kelimeleri özene bezene yan yana sıralamışlar hepsi o kadar. Oysa gerçek şiirde şair okuyucusunun ruhuna, kalbine, ahenkler vasıtasıyla girmelidir. Bunu yaparken mısra dağınık, perişan olabilir; kafiye eksik kalabilir ama şiiri şiir yapan 'iç musiki' olsun da gerisi önemli değil. Bütün bu karşı çıkışlar, serbest nazımın önemini vurgulamalara rağmen bir gelenek birden bire yerle bir edilemedi. Serbest nazımla ilk şiirlerini verenler ürkek davrandı. Tam bir serbestlik içinde yazamadı (Perin, 2011, s. 64-65). Belki de bu yüzden serbest nazımla ilk yazılan şiirler unutuldu. Ama günümüze baktığımızda serbest nazımın geldiği noktayı ve bu şekilde yazan çok başarılı şairleri görebiliriz. Sembolizmin şiir sanatına kazandırdığı en önemli kazanımlardan biri de serbest nazım olmuştur.

Pozitivizmin hayattan kovmak istediği rüya ve esrar sembolizmle beraber tekrar şiire girmiştir. Bu rüya edebiyatında bütün bakışlar içe çevrilmiş ve dışarıdan içe akseden parıltıların seyrine dalmıştır. Şiire rüya ile giren bu parıltılar açık seçik, günlük konuşma diliyle ifade edilemezdi. Bu parıltılar için maddi olmayan, akıcı, fısıltıya benzeyen büyülü mısralar, yalnız kulağa değil, doğrudan doğruya ruha hitap eden mısralar, gölge dolu sembollerle his ve hayalimizde ürpermeler uyandıran bir nevi güftesiz beste lazımdı. Bu ise sembolistlere göre musikiye yakın bir dille mümkündü. Bunun içinde şiirin kalıplardan, kurallardan kurtulması gerekir. Çünkü belli kalıplar içinde hayal hareketsizleşir, hülyanın kanatları

bağlanmış gibidir. Bu yüzden de kenar çizgileri çok belirli, renkler çok parlak, intiba çok kesindir. Oysa şiir, resim değildir, ruh hallerinin bir akışıdır. Şiirin alanı, gerçeklik ile bağın kesildiği noktadan sonsuzluğa doğru genişler. Şiirde birçok anlamlar öbürüne göre daha doğru veya yanlış değildir. Her okuyucu şiiri kendi eğilimine göre duyar. Sembolist şiirde de amaç, şiire aykırı bir açıklıkla, mümkün duyuların zenginliğini yok etmemektir. Bu ise ancak atmosfer yaratmakla, başka bir şiir yapısı, şekli ve dili oluşturmakla mümkün olur. Bunun için mısraların klâsik duraklarını değiştirmek, kelimelerin alışılmış anlamlarını atmak, gramerin ve kullanışın meydana getirdiği çağrışımları bozmak gerekir. Ama sembolistler bunlarla yetinmediler ve daha ileriye gittiler. Kelime grupları taşıdıkları anlamlardan ayrılarak bir sembol değeri alabiliyorlarsa mısraların da yalnızca müzikal değerle şiir heyecanı uyandırabileceğine inandılar. Bunun içinde çeşitli duyuların imgeleri arasında ilişkiler kurdular. Böylece kokuyu, rengi ve ahengi birleştiren müphem ve esrarlı bir şiir anlayışı ortaya çıktı (Yetkin, 1967, s. 77).

Sembolistlerin dil ve anlatım konusunda şiire getirdiği yenilikler konusunda en önemli olan bu yenilikleri getirme biçimleridir. Klasisizm, romantizm, parnas şiir akımı gibi akımlar şiirin malzemesini hangi öğelerin teşkil etmesi gerektiği ya da bu malzemeye nasıl bir üslup, bir deyiş biçimi verilmesi gerektiği üzerinde düşünmüşlerdir. Oysa sembolizm, şiirin esasının ne olduğu üzerinde durmuştur. Duyumlar yardımıyla insanla evreni karşı karşıya getiren, şiirin aslının insan-evren ilişkisinde yattığını savunan sembolizm bu yüzden kimi zaman anlaşılması güç şiir örnekleri verdiği için okuyucuyla ilişkisini koparma noktasına gelmiştir (Göker, 1986, s. 81). Şiirin ne olduğu üzerinde duran sembolizm bu soruya cevap ararken şekil, biçim ve dil alanında yaptığı yenilikler kendiliğinden meydana gelmiştir. Şiir alanındaki yenilikleri kendilerinden sonra ortaya çıkan neoklasizm, neosembolizm gibi akımlara örnek olmuştur.

Sembolizm akımının ve sembolistlerin dil ve anlatım alanında yaptığı yenilikler Servet-i Fünûn döneminde Hüseyin Cahit, Cenap Şahabettin gibi sanatçıların da dikkatini çekmiştir. Bu konuda kimi zaman övgü kimi zaman yergide bulunmuşlardır. Bu konuda Hüseyin Cahit'in görüşlerini vererek başlayabiliriz.

Hüseyin Cahit, sembolistlerin edebiyata getirdiği yeniliklere olumlu değişiklikler olarak bakar¹⁴⁷. Sembolistler en ziyade lisan ve şiir kurallarına getirdikleri değişimler hatta yıkımlar yüzünden suçlanmışlardır. Ama Hüseyin Cahit'e göre şiirin içeriği hakkında değişikliğe gidilirse, lisan ve kurallarında değişim de kaçınılmaz olur. Dolayısıyla şiire başka bir anlam yükleyen sembolistlerin yaptığı bu değişim olması gerekendir. Nasıl ki romantizm akımı ortaya çıktığında Klâsik akımın en nefis eserleriyle oluşturduğu nazım biçimi ve lisan yıkılmaz sanılırken romantizm tarafından yıkıldı. Aynı şeyi şimdi de sembolizm yapıyor. Sembolistlerde kendi hassasiyetlerine, sanat hakkındaki fikirlerine göre nazmı bazı değişikliklere uğratmışlardır.

Hüseyin Cahit, sembolizm akımı ortaya çıktığında nazmın bir takım kurallarla çevrili olduğunu söyler. Sembolistler de şiir hakkındaki yenilikçi fikirleri uygulamaya geçirmek için önce bu kuralları yerle bir etmek zorundaydılar. Aynı şekilde lisanı da değiştirdiler. Ama bu sayede Fransız lisanı zenginleşmiş, daha yumuşak ve narin bir hale geçmiştir. Bunun sonucunda bazı Fransız şairleri kimi zaman iyi niyetle, kimi zaman halkı kendisine hayran bırakmak için anlaşılabilir bir lisanla yazmışlardır. Ama bunlar bir kenara bırakılırsa sembolizm akımının gerek lisanda gerek nazım kurallarında yaptığı değişiklikler Fransız edebiyatının bir zenginliği olmuştur.

Hüseyin Cahit, sembolistlerin lügatı hakkında da tespitlerde bulunmuştur. Sembolizmin önemli şairlerine bakıldığında tesir altında kalmaktan endişe etmişlerdir. Bu yüzden de gerektiğinde yeni kelimeler üretmişlerdir. Bu yeni kelime ve tabir anlayışlarını Hüseyin Cahit şöyle ifade eder:

Yeni şairler, nasirlerin elsine-i ecnebiyeden, ulum-ı muhtelifeden istiare ettikleri birçok tabirâtı kabul etmezler. Çünkü maksatları bir takım yeni fikirler feda etmek değildir ki bu tabirat-ı zaruriye muhtaç olsunlar. Onlar bazı anât-ı hissiyatı tercüme etmek isterler. Müsta'mel kelimeler maksadı te'min edemezse sembolistler başka kelime icât etmekde tereddüt etmezler. Mamafih icat ettikleri bu kelimeler pek güzeldir. Çünkü şekilleri bilhassa savtları bilinemez nasıl rakîk bir müşâbehet dolayısıyla ifade edecekleri ânât-ı hissiyat ile pek mütevakıftır. Hakikaten sanatkâr olan bazı sembolist şairler en nazik, en rakik, en seri-üz zeval ihtisaslarını böyle

¹⁴⁷ "Sembolistlerin Gösterdikleri Teceddüd", *Servet-i Fünûn*, S.541, 12 Temmuz 1317, s.326-330.

negamet-i kelimat ile tercüme ve teşbihe muvafık oluyorlar (Yalçın, 1317d, s. 326).

Hüseyin Cahit'e göre sembolistler, dikkat çekmek ya da muhalif olmak veyahut da edebiyata zarar vermek için keyfi bir surette kelime türetmemişlerdir. Onlar gerekli durumlarda kelime türetme ya da sözlüklerde olan ama pek de kullanılmayan kelimeleri seçmişlerdir. Bu gerekli durumların başında da hiç şüphesiz ifade etmek istediklerini duygularını, ruh hallerini ya da rüyalarını anlatacak uygun kelimelerin olmayışı vardır. Ayrıca Hüseyin Cahit, icat edilen kelimeleri çok güzel bulur. Çünkü bu kelimeler duyguları ifade etmek için ortaya çıktığından ince ruhlu ve hassastırlar.

Sembolistlerin eleştirildikleri konulardan bir diğeri de kullanımdan düşmüş kelimeleri bulup çıkarıp yeniden kullanmalarıdır. Hüseyin Cahit'e göre bu iş sembolistlere has bir iş değildir. Her akım, her önemli sanatçı bunu yapmıştır. Özellikle Victor Hugo, Sainte Beuve, Chateaubrian ve Theophile Gautier de bunun pek çok örneğine tesadüf olunur. Eski kelimeleri kullanırken dikkat edilmesi gereken bir husus vardır. Eğer bu hususu gözden kaçırılırsa Hüseyin Cahit'e göre başarısızlığa kapı aralanmış olur. Bu konuda Jean Moreas ve arkadaşlarının ortaya koyduğu "Ecole Romane" akımını örnek verir. Bu akımın amacı eski lisanın sözlüklerini ihya etmektir. Bu amaçla da yeni Fransızca'ya Rönesans devrinin, Kurun-ı Vusta'nın sözcüklerini karıştırmak istemişlerdir. Ama başarısız olmuşlardır. Çünkü o devirlerin hissiyatını ve fikirlerine dönmek, benimsemek nasıl mümkün değilse; kelimelerini benimsemek, anlamak da mümkün değildir.

Sembolistlerin bir diğer dikkat çekici yönü de yeni tabirler icat etmeleridir. Bu konuda Hüseyin Cahit özellikle Henri de Regnier'i örnek verir¹⁴⁸. Regnier bir kelimenin kullanılan anlamını değil de kelime kökünün anlamına yakın olan anlamları kullanır ya da zıt fikirleri ifade eden kelimeleri birlikte kullanarak anlamları yenileştirmiştir. Bunun sonucunda Hüseyin Cahit'in ifadesiyle:

İşte; bu suretle sembolistler eşya-ı kâinata kendi hislerini irae ederek mana'yı hakikatten mana'yı mecaziye intikal ederler. Vakıa bu, bütün bütün

¹⁴⁸ "Sembolistlerin Gösterdikleri Teceddüd", *Servet-i Fünûn*, S.541, 12 Temmuz 1317, s.326-330.

yeni bir usul değilse de kendilerinden evvel ki şairlerden daha ziyade tatbik ederler ve daha cesurane davranırlar. Mesela Verlaine bir şiirinde: “Afif görünen ağaçlar altında sararmağa giden iki genç kız” diyor ki “afif” sıfatı hakikat halde görünen ağaçlarına kâbil tatbik değildir. Ma’mafih şairlerden bu salahiyet-i meşruayı nez etmeğe hakkımız yoktur. Bundan başka kelimâtın ahenk-i esvâtı ile mana’yı mantıklarından fazla, hariç olarak onlara bir kıymet-i telkiniye de verirler (Yalçın, 1317d, s. 327).

Hüseyin Cahit, sembolistlerin eşyaya kendi duygularını verecek kelimeler kullanarak, hakiki dünyadan mecazi dünyaya geçtiklerini söyler. Bunun nasıl olduğunda dair Verlaine’nin şiirinden bir örnek verir. Verlaine bir şiirinde afif ağaçlar tamlamasını kullanır. Hüseyin Cahit’e göre afif kelimesi ağaçlar için uygun bir kelime değildir. Ama şaire böylesi bir kullanımı yasaklamak da doğru olmaz. Çünkü şair hem duygularını en iyi ifade edecek kelimeleri arıyor; hem de bu kelimelerin ahenkli olmasını istiyor.

Hüseyin Cahit’e göre sembolistlerin kullanılmayan kelimeleri kullanmaları, yeni sözcükler icat etmeleri kendi duygularını eşyaya aktarmak içindir. Sözcüklerin yetmediği yerde sembolistlere sözlüklere başvurmuşlardır. Odaklandıkları tek bir nokta vardır; o da hayallerini, duygularını ifade edebilmek, somutlaştırabilmektir. Ama bunu yaparken bu ifadelerin ahenkli olmasına da dikkat etmişler. Hüseyin Cahit’e göre de ses ve hissiyat arasında bir yakınlık, bir alaka olduğunu herkes kabul eder. Hatta bu kabul ediş o kadar geneldir ki Klâsiklerde de, Romantiklerde de görülür. Bu eserlerin içerdiği cümlelerin musiki tesiri, bazı haller ve hisler ile bir uyum, birliktelik gösterir. Musiki ve ahengin sembolistler için ne kadar önemli olduğunu Hüseyin Cahit şöyle ifade eder:

Birçok sembolistler ma’na münasebetlerini, esvât ve ahenk münasebetlerine feda ettikleri için yazdıklarından bir ma’na çıkmıyor diye ahenk-i esvât ile lisân-ı şiiri zenginleştirmeye, bu lisânı ruh-ı beşerin o mübhem ve mütehavvil halâtını ifadeye, daha salih bir hale getirmeye muvafık olanlara karşı da haksızlık etmeğe mana’ yoktur (Yalçın, 1317d, s. 327).

Hüseyin Cahit, sembolist şairlerin ses ve ahenk için anlamı feda etmelerini anlayışla karşılar. Çünkü her şey anlam değildir. Bu şairlerin yazdıklarından da ahenkli sesler ve şiir lisanını zenginleştirecek kelimeler çıkmaktadır.

Sembolistlerin en önemli amacı insan ruhunun derinlerinde saklı kalan, ifade edilmesi güç duyguları ifade etmektir. Bunu yaparken de seslerin ahenginden

faydalanıyorlar. Ayrıca Hüseyin Cahit, sembolistlerin duygularını açık açık ifade etmekten de sakındığını iddia eder. Özellikle kapalı ve muğlak ifade biçimlerini seçmişlerdir.

Sembolistlerin edebiyat dünyasında yaptıkları bir diğer değişiklik de nazım kurallarını yerle bir etmeleridir. Hüseyin Cahit'e göre sembolistler en önemli yeniliği nazım alanında yapmışlardır. Fransız edebiyatında Klâsik dönemden beri var olan, Romantiklerinde kimi zaman uydukları nazım kurallarını sembolistler bir kenara atmışlardır. Gerek vezin konusunda, gerek kafiye konusunda şaire özgürlük tanımışlar; onu serbest bırakmışlardır. Ama Hüseyin Cahit bu özgürlüğün sonunda ortaya çıkan sembolist şiirin, nesirden ayırt edilemeyecek hale geldiğini söyler. Fransızların temel ölçüsü olan 'aleksandran' sembolistlerle beraber etkisini yitirmeye başlamıştır.

Hüseyin Cahit, sembolistlerin şiir kurallarını esnetmesini, kimi zaman ortadan kaldırmasını doğru bir hareket olarak görür. Çünkü şiir kuralları ne kadar çok olursa en dahi şair bile sıradanlaşır. Bütün şairler birbirine benzemeye başlar. Hüseyin Cahit: "Nazımda kaide ne kadar çok olursa hakiki şairlerin eserleri de âdi nazımların eserine o kadar benzer. Kaide çok olunca şairin şahsiyeti kendisini gösteremez. Beyitler tevennü edemez" (Yalçın, 1317d, s. 327). Bu sözleriyle Fransızların tarihi vezni olan aleksandranın kurallarına riayet edilmemesini açıklamış olur.

Nazım kurallarının ihlal edilmeye başlanmasıyla şahsi şiirler yazılmaya başlanmıştır. Nazım kurallarını ilk ihlal edenler de romantikler olduğu için ilk şahsi şiirlere romantiklerde rastlanır. Hüseyin Cahit'e göre bir şairin en önemli vazifelerinden biri "vezni ile hissiyatındaki o şahsiyeti bî-hakkın tebliğ edebileceği bir şiir icat" (Yalçın, 1317d, s. 328) etmektir. Bu sebeple sembolistler Fransız nazmını değiştirdikleri gibi kafiye de şiir anlayışlarına uydurmuşlardır. Aslında sembolistlerin yaptığı şey, şairi zorlayan kuralları ortadan kaldırmaktır. Kafiye konusunda da sembolistler mukayyed kafiye karşı çıkmışlardır. Hatta Verlaine bir şiirinde bu tarz kafiyelerin şiir sonunda bir tokmak gibi her tekrarda insan kafasına çarptığını söyler. Hüseyin Cahit'e göre de açık ve gerçek bir anlam aradıkları için parnaslara mukayyed kafiye uygun

düşebilir. Ama muğlak ve örtülü bir anlama önem veren sembolistler için mukayyed kafiye uygun düşmez.

Kafiye, vezin gibi şiir kuralları ortadan kalkınca Hüseyin Cahit ortaya çıkan eserlerin nesirden ayırt edilemeyecek hale geldiğini söyler. Serbest şiir denilen yapı ortaya çıkınca Hüseyin Cahit'e göre nazım ortadan kalkmıştır. Serbest yapıyla şiir yazılabilir ama buna mensur şiir denir. Oysa nazım için şiir kurallarına mutlaka uyulması gereklidir. Gustave Kahn'dan bahsedilir. Kahn serbest ebyatın mucidi olarak görülür. Ama Hüseyin Cahit, bu tarz eserlerin düzyazıya benzemesinden şikâyetçi olur. Fakat şunu da ilave etmeden geçemez:

Bütün bütün nesir haline girmedikçe serbest ebyata hüsn-i kabul göstermekte bir be'is tasvir olunamaz. Hele bazı şairler zevk-i vezne sahip oldukları cihetle her türlü eşkal-i nazım haricinde bile öyle eserler tahrir muvaffak oluyorlar ki bunlardaki ahenk o eserlerin bî-hakkın nazımdan ma'dud olmasını te'min ediyor (Yalçın, 1317d, s. 329).

Hüseyin Cahit, Fransızların eski zamanlardan beri kullandığı şiir kurallarının sembolist şiirler için uygun olmadığından dolayı sembolistlerce değiştirilmiş olduklarını söyler¹⁴⁹. Ayrıca bu kuralların bazıları çok eskimiş bazıları ise çok katıydı. Bu yüzden yenilenmeleri gerekiyordu. Ama Hüseyin Cahit'e göre asıl mesele sembolistlerin şiir kurallarına uyup uymamaları değildir. Önemli olan ahenkli beyit yazıp yazmamalarıdır. Bu yüzden onların eserlerine bu nokta-i nazardan değerlendirmek gerekir. Çünkü sembolistler için önemli olan şiirde ahenktir.

Sembolistlere yönelik çıkan muhalif sesleri Hüseyin Cahit pek önemsemez. Çünkü her yenilik başlangıçta direnişle karşılaşır. Victor Hugo da Klâsiklere karşı çıktığı için başlangıçta çok eleştirilmiştir. Ama şimdi edebi değeri ve katkısı herkesçe malumdur. Dolayısıyla sembolistlerin akıbeti de böyle olacaktır (Yalçın, 1317d, s. 330).

Hüseyin Cahit'e göre sembolizm akımı Fransız edebiyatında az-çok devamlı bir safhadan ibarettir. Vazifesi tamamlayıp tamamlaması hakkında şimdilik kimse

¹⁴⁹ "Sembolistlerin Gösterdikleri Teceddüd", *Servet-i Fünûn*, S.541, 12 Temmuz 1317, s.326-330.

bir şey diyemez. Ama şimdiye kadar Fransız edebiyatına önemli kazanımlar sağlamıştır. Bunlardan en önemlisi şairi, sanatkârı feda eden, sanatta hiçbir esas bırakmayacak olan parnas akımının o hakikatperestliğini, o katı kurallarını reddederek nazmı bir takım kurallardan kurtardı. Ama Hüseyin Cahit'e göre bu demek değil ki hep serbest beyitler yazılacak. Aksine bir zaman sonra serbest beyitler unutulup gidecektir. Ama sanatçıların, nazım kurallarına karşı kazandığı zafer baki kalacaktır. Sanatçı şiirde ahengi sağlamak için bazen parnasyen bazen sembolist olacaktır ki bu da az bir ilerleme değildir.

Sembolistlerin ahengi sağlamak için dil alanında yaptıkları yenilikleri kendisine konu edinen bir diğer yazar Cenap Şahabettin'dir¹⁵⁰. Şiirde ahenk kimi zaman şiiri anlaşılmasız kılarsa da Cenap Şahabettin'e göre Fransız edebiyatına ciddi katkıları olmuştur. Fransa'nın yenilikçi şairlerine ahenk konusunda örnek olan isim ünlü müzisyen Wagner olmuştur. Wagner'in müzik dehası genç şairler için teşvik olmuştur. Cenap Şahabettin bu konuyu şu şekilde değerlendirir:

Wagner, neşâid-i kalbiyyenin en rakîklerini ihtizâzât-ı mûsikiyye ile ihsâs ve ifade ettiği gibi Fransız Üdebâ-yı Cedîdesi de elfâzın medlûlât-ı lûgaviyyesiyle anlatılmayacak olan şeyleri âhenk-i beyân ile gûş-ı ruha ismâ' etmek istiyorlar (Bayık, 2000, s. 33).

Ahenk konusundaki görüşlerini Paul Verlaine'nin sözleriyle destekler. Verlaine, ahengi şiirin olmazsa olmazı olarak görür ve ahenk o kadar tabii olmalıdır ki şiirde kendiliğinden var olmalıdır. Cenap Şahabettin, genç şairlerin ahenk konusunda o kadar başarılı olduklarını söyler ki bu başarı Lamartine ve Hugo gibi şairlerde bile yoktur.

Şiirdeki bu ahenk merakı Fransız şairlerine okuyucu kaybettirmiştir. Cenap Şahabettin'e göre nasıl ki Wagner gibi bir dehayı anlamak için musikişinas olmak lazım geliyorsa; bu yeni şairleri anlamak için de edebiyat ile “perverde bir ruh-ı rakîk şairane” lazımdır. Her Fransızca bilen bu eserleri anlayamaz. Bu konuyu Verlaine'nin en önemli öğrencilerinden olan Albert Samain'den bir alıntı yaparak daha da açar. Albert Samain ahenk konusunda bir manzumesinde şöyle demiştir: “Ma'nâ-yı seyyâli su altında Ophelia'nın saçları gibi dağılan

¹⁵⁰ Cenap Şahabettin, “Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir”, *Servet-i Fünûn*, S.299, 21 Teşrin-i Sâni 1312, s.199-203.

sarışın beyitler... Bulut gibi sadâ gibi ele geçmez şiirler... Rûha ancak nevâziş gibi dokunan muattar, asabî, leyyâl-i muhabbet neşîdeleri..." (Bayık 2000: 34). Cenap Şahabettin'e göre böylesi beyitler hiç şüphesiz herkesin anlayacağı bir lisan ile yazılamaz; bu yüzden de ya şiirin inceliğini ve fikrin rikkatini feda etmek; ya da okuyucunun rağbetinden vazgeçmek lazım gelir. Bunlardan yalnızca birini seçmek zorunda kalınca genç şairler de şiiri ve ahengi seçmişlerdir.

İşte bunlardan birini alıp ötekini bırakmağa mecbur olunca Fransız şübbân-ı kalemi âhâd-ı kariinin şamata-i takdirine vezni hafî-i şiirin zemzeme-i tahsîn-i mahrem-ânesi tercih edilivermiştir. Bu fedakâr-i nezâhet perverânenen dolayı belki kendileri gaib etmişler, fakat şiir-i vadiye şüphesiz kazandırmışlardır (Bayık, 2000, s. 34).

Cenap Şahabettin ahengi sağlayan en önemli unsurun aruz vezni olduğunda ısrarcıdır. Fransızların dil yapıları uygun olmadığı için aruzu kullanamayıp hece ölçüsünü seçtiğini söyleyen Cenap Şahabettin, bu yüzden onların şiirlerinde ahengin güçlkle sağlandığını ve her daim bir yönüyle eksik kaldığını iddia eder. Ama Fransızlar hece veznini sadece kelime sayısına dayandırmamışlardır. Ahengi sağlamak adına bir takım düzenlemeler yapmışlar. Bu konuda Cenap Şahabettin okuyucuları bilgilendirir:

Gelelim Fransızlar'ın vezni hecaiesine. Onların vezni vakıa-i hecaidir. Fakat yalnız mısralar arasında adet-i hece itibariyle müsavat gözetmeğe münhasır kalmaz. Zira bu kadarcık bir tedbir-i lisanî ile ahengin istihsal edilemeyeceğini Fransızlar hissetmişlerdir. Ve imkân derecesinde ahenge hizmet için bi-n-nisbe kuvvetli heceleri mısraların ortasına berisine ale-l-intizam tevzi etmeği de ilaveten kaide-i ittihâz ettiler. Bundan başka sâitler ve sâmitler arasında bazı münasabeta da yine temin-i ahenk kasdıyla i'tina ederler. Ve bütün bu kuyuda riayetin semeresi olarak ancak cüz'i bir ahenk istihsal edebiliyorlar. Fi-l-hakika bugün bizzat Fransız şairlerince de müsellemdir ki Avrupa'da en az ahenktar nazım kendilerinkidir. Fakat ne yapsınlar lisanlarının bünyesi bundan ziyade musiki-i te'mine teşebbüs ettiler mi, ma'na karanlığa düşüyor. Stephane Mallarme'nin yahut Renegil'in nazımlarında gördüğümüz gibi (Bayık, 2000, s. 376).

Cenap Şahabettin, Fransız edebiyatında hece ölçüsünden kaynaklı ahenk sorunlarının nasıl düzeltilmeye çalışıldığını anlattığını gibi bizde de bu sorunlara rağmen hece ölçüsüne geçmeye çalışanları yadırgar. Cenap Şahabettin'e göre aruz ölçüsü bir manzuma ahenk vererek onun şiir olmasını sağlayan en önemli hususlardandır. Fransızlar, en az ahenge sahip ölçüleriyle mecburen ahenk

kurmaya çalışırken Türklerin ahenge en müsait aruz ölçüsünü şiirden atmaya çalıştığımızı görseler çok şaşırırlar.

Fransa’da sembolizm akımı ortaya çıktığında eski edebiyat tarafları bu akımı kötülemek için ne kadar manasız şiir varsa hepsine sembolist şiir dediler. Oysa Cenap Şahabettin’e göre bu art niyetli bir tavidir ve her sembolist şiirin manası anlaşılırdı ama şairin maksadı anlaşılmazdı¹⁵¹. Mesela şair bir akşam tasvir etmiş şiirinde, okuyucu bunu gayet güzel anlar ama şairin bu akşam tasvirini hangi duyguyla yaptığından, hangi fikrini göstermek istediğinden emin olamaz. İşte bunu herkes anlayamaz; herkes kendince bir mana verir (Bayık, 2000, s. 94).

Cenap Şahabettin de bazı sembolist şairlerin yazdıklarını anlamamanın güç olduğunu kabul eder. Ama bu güçlük sembolizm akımından kaynaklanmaz. Bunun sebebi:

O şairlerin muhafaza-i âhenk kaydıyla erkân-ı nahviyyeye adem-i riâyetlerinden ileri geliyor; biraz dikkatle her kelimeyi mevki’-i nahviyyesine vaz’ edince ma’na kendi kendine çıkar. Bu şairler diyorlar ki bizim âsârımız yalnız anlaşılmamayı, adeta musiki gibi ahenk ile birlikte anlaşılmalı (Bayık, 2000, s. 94).

Sembolist şairler hakkında bilgi vermeye devam eden Cenap Şahabettin, onların sadece kâinattan bahsetmediğini, kimi zaman “âlem-i dimağîyyelerinden” de bahsettiğini söyler. Ama nasıl ki kâinattan bahsederken maksatlarını gizliyorlarsa, kendi hislerinden bahsettikleri zaman da bu hissin sebebini gizlerler. Yani şair, şiirinde kederi tasvir eder; ama bunun sebebini söylemez. Ayrılıktan mı, ölümden mi, hastalıktan mı; bu kederin sebebi nedir bilinmez. Bunun sebebi de okuyucuyu düşüncelerinden ileri gelir. Cenap Şahabettin’e göre şair, duygusunun sebebini söylerse yalnızca o sebebe sahip kişiler şiiri okuduğundan beğenirler; diğerleri ise şiirde kendilerinden bir şey bulamazlar.

Sonuç olarak Cenap Şahabettin bütün bu anlattıklarının sembolistlerin öznel fikirleri olduğunu kabul eder. Ama her iddia gibi aksi ispat edilinceye kadar doğru olarak kabul edilmesini de ifade eder. Cenap Şahabettin, bizim için eser

¹⁵¹ Cenap Şahabettin, “Sembolizm Nedir?”, *Servet-i Fünûn*, S. 341, 11 Eylül 1313, s. 34-36.

önemlidir; hangi akıma tabii olduğu değil. Fena bir eser sembolik olmakla hiçbir şey kazanmayacağı gibi iyi bir eser de sembolik olduğu için hiçbir şey kaybetmez.

Sembolizmin en sert eleştirileri dil konusunda aldığını söyledik. Bu konu da Servet-i Fünûnculardan itibaren pek çok şair eleştirilmiştir. Tezimizi Ahmet Haşim'le sınırlandırdığımız için Ahmet Haşim'in bu konudaki görüşlerine de yer vereceğiz. Bilindiği gibi Ahmet Haşim'in 'Bir Günün Sonunda Arzu' şiiri eleştiri oklarının hedefi olmuştur. Ahmet Haşim'in ifadesiyle bu eleştiriler bazen hakarete kadar varmıştır. Ahmet Haşim de pek çok sembolist ve dekadın şair de olduğu gibi şiirleri anlam ve anlaşılabilirlik açısından eleştirilmiştir. Bunun üzerine kaleme aldığı 'Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar' makalesiyle bütün bu konulara açıklık getirmiştir.

Şiirde anlam ve açıklık konusunda eleştirenlere Ahmet Haşim'in bir sorusu vardır; şiirde manadan ne kastedildiğini sorar. Şiir denilen şey mütalâlar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve vuzuh bunları adi bir idrake göre anlaşılmasından ibaret mi? Bu sorulardan sonra Ahmet Haşim, şiirde mana ve vuzuh arayanların şiiri, felsefe, nutuk, tarih gibi kavramlarla karıştırdığını söyler. Şiirin dili ve manası hakkında herkesin kendine göre yorum yapmasının nedeni Ahmet Haşim'e göre, bu kişilerin kendi kullandıkları kelimelerle şiir yazıldığını düşünmeleridir. Oysa şiir, musiki gibi, resim gibi, heykel gibi kendine özgü araçları olan ve hüner gerektiren bir iştir. Şiir, alelade bir lisandan meydana gelmez. Ahmet Haşim konuyu burada bırakmaz ve şiirin dilinin nasıl olması gerektiğini şu unutulmaz cümleleriyle ifade eder:

Hâlbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur. Şairin lisânı nesir gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır. Nesirde üslûbun teşekkülü için zaruri olan anâsırın hiçbirisi şiir için mevzu-ı bahs olamaz. Şiir ile nesir, bu itibarla, yekdiğeriyle nispet ve alâkası olmayan, ayrı nizâmlara tâbi, ayrı sahalarda, ayrı eb'ad ve eşkâl üzere yükselen, ayrı iki mimaridir (Ahmet Haşim, 2010, s. 66).

Ahmet Haşim açıkça şiir diliyle yazı dilini birbirinden ayırır. Çünkü nesir akıl ve mantığa tâbidir. Şiir ise esrar ve meçhulün içine gömülmüş isimsiz bir kaynaktır. Dolayısıyla şiir dili ve nesir dilinin aynı olması beklenemez. Ahmet Haşim, bu

yazısında doğrudan sembolistlere bir göndermede bulunmaz. Ama böylesi bir göndermeye de gerek yoktur. Çünkü sembolist şairler de, dekadanlar da, hatta ve hatta Servet-i Fünûncular da şiir dilleri yüzünden ağır eleştirilere maruz kalmışlardır. Bu eleştiriler karşısında Servet-i Fünûncular savunmaya geçip şiirde kullandıkları dilin iddia edildiği kadar anlaşılmaz olmadığını ileri sürmüşlerdir. Oysa Ahmet Haşim şiirinden ve şairliğinden emin bir şekilde kısaca şiirde mana aranmaz ve anlaşılmak için şiir yazılmaz, diyerek eleştirmenlerine büyük bir rest çeker. Ama şiirin bu noktaya gelmesinde Servet-i Fünûncuları verdiği savaş göz ardı edilemez. Edebiyat birikimli ilerleyen bir sanattır. Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit olmasaydı belki de Ahmet Haşim olmazdı.

Şiirde mana aramanın nasıl bir hata olduğunu ise şu enfes benzetmesiyle açıklar:

“Mana” araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihr-engiz sesi telâfiye kâfi midir? (Ahmet Haşim, 2010, s. 67)

Ahmet Haşim için şiirde önemli olan kelimenin anlamı değil; cümledeki telaffuz kıymetidir. Kelime ve ahenk endişesiyle ola ki anlam, bir kesintiye uğrarsa Ahmet Haşim’e göre ruh, bu eksikliği kapatır. Çünkü Ahmet Haşim’in şiir anlayışında, şiir okuyucunun ruhuna seslenmelidir. Zaten Ahmet Haşim’e göre büyük şairler okuyucuları tarafından tam manasıyla anlaşılamaz. Kolaylıkla anlaşılan bir şair varsa, o aşağı tabakanın şiirlerini yazan bir şairdir. Çünkü Ahmet Haşim, gerçek şiiri dayanıklı şehir kapılarına benzetir. Nasıl ki bu kapılar kolay aşılmazsa; gerçek şiir de kolayca anlaşılamaz; çaba gerektirir. Ayrıca gerçek şairlerin, şiir hakkında öyle büyük endişeleri vardır ki anlam son sıralarda yer alır. Ayrıca en güzel şiir anlamı, okuyucunun ruhundan alan şiirdir. Dolayısıyla şair, okuyucunun ruhuna seslenmelidir.

Ahmet Haşim’in şiirde anlam konusunda söyledikleri sembolistlerin söyledikleriyle şaşırtıcı derecede uyumludur. Sembolistler, okuyucunun hayal kurmasına izin vermeyen parnas şiir akımına karşı olarak ortaya çıkmışlardı. Çünkü parnasyenler şiirlerinde her şeyi açık açık söyleyip, kuru bir anlatımla

okuyucuya sunuyorlardı. Bu da okuyucuyu kısıtlıyor ve şiirden kendine has anlamlar çıkaramıyordu, şairin verdiği kadarıyla sınırlı kalıyordu. Oysa sembolistler okuyucunun ruhunu ve hayal gücünü hedeflemişlerdir. Ahmet Haşim'in bu konuda söyledikleri oldukça manidardır:

Şiirde bazı aksâmın şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve bir kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilakis, şiirin bediiyeti nokta-ı nazarından elzemdir. Üslupta körletici bir sarahat, İngiliz bediiyatçısı Ruskin'in dediği gibi, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz, o zaman sanatkâr en kıymetli müttefiki olan kariin ruhundan gelecek yardımı kaybetmiş olur. Eser-i sanatın en büyük hedefi muhayyileyi kendine râm etmektir. Buna muvaffak olmayan eserin diğer bütün meziyet ve faziletleri, onu bir eser-i sanat olmamaktan kurtaramaz (Ahmet Haşim, 2010, s. 70).

Okuyucunun hayaline bu kadar önem veren Ahmet Haşim, muhayyileyi yarasaya benzetir. Yarasanın dışarı çıkması için de alaca karanlık gerekir. Dolayısıyla şiirin, muhayyileye fırsat vermesi için Ahmet Haşim'in ifadesiyle 'nîm karanlığı' içinde taşınmalıdır.

Ahmet Haşim, şiiri, resullerin sözlerine benzetir. Bu benzetmesi aklımıza Mallerme'yi anlattığı yazısını getirir. Bu yazıda Mallerme'nin şiir ve dini bir tuttuğunu okuyucularına Ahmet Haşim haber verir. Mallerme şiir ve dindeki timsallerden hareketle aradaki ilişkiye değinir. Ahmet Haşim de şiirin, peygamber sözleri gibi pek çok tanıma, yoruma sahip olması gerektiğini söyler. Her okuyan şiirden kendi manasını çıkarmalıdır. Bunun yolu da sembolik bir şiir dili kullanmaktan geçer. Ahmet Haşim, şiirin sınırlar içine hapsedilmesine karşı çıkar. Sembolizme değindiği yazılarında da sembolizmi özellikle şiiri sınırlardan kurtardığı için övdüğünü görürüz.

Sembolizm akımı ortaya çıktığı ilk andan hatta sembolizmden hemen önce ortaya çıkan dekadanlardan itibaren dil ve anlatımları yüzünden ağır eleştirilere uğramışlardır. Çünkü o zaman kadar edebiyatın bir geleneği vardı ve bu gelenek üç-beş genç şair tarafından yıkılıyordu. Yıkıldığı yetmiyormuş gibi bir de ortaya konulan eserler halk tarafından anlaşılmıyordu. Bu durum sembolizmin muhaliflerini artırdı. Ama zaman sembolistleri haklı çıkardı. Şiire yeni bir soluk ve çehre getirdiler. Şiirin kurallarını yerle bir ettiler. Ama bunu yapmak zorunda kaldılar. Çünkü ifade etmek istedikleri duyguları tam olarak

okuyucuya hissettirecek kelimeler yoktu. Onlar da kendi kelimelerini kendileri yarattı. Bu durum Türk edebiyatı tarafından da Fransa'da karşılandığı gibi karşılandı. Sembolist şairlerin yeni anlatım biçimini sevenler olduğu gibi (Ahmet Haşım, Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit); sevmeyen hatta yeren kişiler de oldu (A. Mithat, A. Rasim vb.). Ama şurası bir gerçek ki edebiyatımız sembolizm akımıyla yakından alakadar olmuştur.



SONUÇ

Türk Edebiyatında Sembolizm başlıklı tezimizle, sembolizm akımı bizim edebiyatımızda nasıl anlaşılmış bunun tespiti amaçlandı. Bunun için 1896-1923 yılları olarak belirlediğimiz dönem aralığı içindeki gazete ve dergi taramalarımızı gerçekleştirdik. Okumamız gereken Osmanlıca metinlerle ilgili varsa önce tezlerden başladık. Okunmamış ya da ulaşamadığımız Osmanlıca metinleri kendimiz okuduk. Edebiyatçılarımız Fransızca isimleri kimi zaman Fransızca telaffuzlarıyla yazmışken kimi zaman orijinal şekliyle yazmışlardır. Biz ise orijinal yazımı tercih ettik.

Sembolizme dair ilk bilgilere Servet-i Fünûn döneminde rastlarız. Özellikle Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit'in yazıları sembolizme dair önemli bilgiler içermektedir. Dekadanlık ve sembolizm ayrımını yapan yazarlarımız; ayrıca sembolizmin parnas şiir akımına tepki olarak ortaya çıktığının farkındadırlar. Bunun için sembolizmden bahsederken, parnas şiir akımından, ortaya çıkış koşullarından ve sona erme nedenlerinden de bahsetmişlerdir. Dikkati çeken bir diğer farkındalık da dekadanlık ve sembolizm arasındaki farkları bilmeleridir. Dekadanlık akımını ortaya çıkaran koşullar, sembolizm akımına katkısı dönem yazarlarının değindiği konuların başında gelir. Dekadanlık dönemi içinde büyük kavgalara neden olmuştu. Bu tartışmalardan da çalışmamızda bahsettik. Bizim edebiyatımızdaki dekadanlık tartışmalarını incelediğimizde esas amacın Fransa'da dekadanlığın ortaya çıkmasından ve gelişiminden bahsetmek olmadığını gördük. Bu tartışmaların hedefi yeni bir edebiyat anlayışı ortaya koyan Servet-i Fünûnculardı. Ama tartışma sayesinde Cenap Şahabettin de Hüseyin Cahit de dekadanlığa ve sembolizme dair makalelere ağırlık vermişler; edebiyatımıza Batıdaki gelişmeleri bizzat kaynağından taşımışlardır. Çünkü bu yazarlar Fransızca biliyordu ve Fransa'ya da gitmişlerdi. Bu yüzden de Fransız edebiyatını Fransızca kaynaklardan, gazete ve dergilerden takip etmişlerdi.

Özellikle Cenap Şahabettin'e göre Fransız edebiyatının gelişimini yakından takip edenler için dekadanlık anlaşılması güç bir evre değildir. Bilakis, edebiyatın tarihi seyri içinde ortaya çıkması gerekli bir aşamadır. Hüseyin

Cahit'e göre dekadanilıkla suçlanan sanatçılar doğru bildikleri yolda yürümeye devam ettikleri için, isimleri ve eserleri sonsuza gidecektir. Oysa onları eleştirenler çoktan unutulmuştur.

Edebiyatımızdaki dekadaniplik tartışmasına baktığımızda, tartışmayı oluşturan yazılarda Batıdaki dekadaniliğa ve Batının dekadani şairlerine çok az yer verilirken; bizim edebiyatımıza dekadanilığı getirdiğı düşünölen sanatçılara daha çok yer verildiğı görölür. Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret gibi *Servet-i Fünûn* dergisi etrafında toplanan şairlerin, edebiyatımızı dekadanilaştırılmaya çalıştığı iddia edilmiştir. Elbette bu iddiayı ortaya atanların başında Ahmet Mithat ve Ahmet Rasim gelir. Her iki taraf da kendisini destekleyenlerin katılımıyla bu tartışmanın yaklaşık dört yıl sürmesine neden olmuştur. Diğer taraftan da dekadanilıkla suçlanan Servet-i Fünûncular bu suçlamaları hak etmediklerini gösterme adına Batı edebiyatındaki dekadanilığı yazılarında ayrıntılı bir şekilde işlemişlerdir.

Edebiyatımızda sembolizmle ilgili kaynakları bir araya getirdiğimizde şunu gördük ki bizde sembolizm üç farklı şekilde takip edilmiştir:

1. Hüseyin Sabri, Abdullah Cevdet, Mahmut Sadık ve imzasız yazarlarda olduğu gibi sembolizm akımının derinlemesine kavranamadığı ya da şiire getirdiğı yenilikler üzerinde durulmadığı, şairlerin özel hayatıyla ilgilen, eserleri tanıtmakla yetinen yazıları vermek olarak anlaşılmıştır.
2. Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim'in sembolizme yaklaşımları başlı başına önem arz etmektedir. Çünkü Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim şairane bir ruhla sembolizmi ele almışlardır. Bu edebiyatçılarımız sembolizm akımının şiir anlayışını, kendi şiir anlayışları merkezinde değerlendirmişlerdir.
3. Hüseyin Cahit, Ahmet Rasim ve Ali Canip Yöntem gibi bu işin kuramını ve ilmini kavramış kişilerin yazıları ise sembolizm akımına dair en kuramsal ve akademik yazıları içermektedir.

Birinci gruptaki yazılar olayın özünü kavrayamamıştır. Sembolist şairlerin sanatından ziyade özel hayatı ve eserlerinin tanıtımı üzerinde durmuşlardır. Ama bu yazılar sayesinde sembolist şairlerin hayatı ve eserleri hakkında bilgiler çok erken dönemde Türk edebiyatında yerini almıştır. Bu bilgileri günümüz kaynaklarının bilgileriyle karşılaştırdığımızda çok ciddi oranda doğru bilgiler olduğunu görüyoruz. Bu da demek oluyor ki sembolist sanatçıları, doğru kaynaktan takip edip okuyucuya duyurmuşlardır. Popülist yönü ağır basan bu yazılar edebiyatımızda sanatçının tanıtılmasında özel hayatının da önemli olduğunu ortaya koymuştur. Kuramsal anlamda önemli bilgiler içermeyen bu yazılar sembolist sanatçıların hayatını okuyucuyla paylaşarak tanıtıcı bir görev üstlenmişlerdir.

Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim gibi şairane bir bakış açısıyla konuya yaklaşan edebiyatçıların ikinci grubu oluşturan yazıları ise alan hakkında bilgi vermesi açısından önem arz etmektedir. Bir anlamda onların yazıları saha çalışması anlamına gelmektedir. Sembolist şairlerin şiirlerini, kelime seçimlerini, ahenk ve musiki konusundaki başarıları hakkında günümüz kaynaklarını aratmayacak bilgiler vermişlerdir. Ayrıca bu bilgileri verirken tarafsız olmayıp beğenilerini de ifade ettikleri için bizim şairlerimizin şiir hakkındaki görüşlerini de tespit etmiş olduk. Özellikle Cenap Şahabettin'in ve Ahmet Haşim'in şiir ve beğendikleri şair hakkında söyledikleri onların şiir anlayışına dair önemli ipuçlarıdır.

Cenap Şahabettin sembolizmi ele aldığı yazılarında bir şiirin nasıl olması gerektiğinden hareket eder. Şiir konusunda şairin özgür olması gerektiğine inanan Cenap Şahabettin, sembolizmin getirdiği yenilikleri gerekli bulur. Bu anlamda sembolizme karşı olumlu bir tavrı olduğu söylenebilir. Çünkü Cenap Şahabettin'e göre edebiyat hareketli bir sahadır. Her devir kendi koşullarının gerektirdiği sanat anlayışını ortaya koyar. Bu açıdan bakılınca Fransız edebiyatının tarihi gelişimini takip eden her kişi sembolizmin ortaya çıkışını anlamlandırabilir. Cenap Şahabettin'in şairane bir bakış açısıyla sembolist şiire yaklaşması onun da sembolist şairler gibi şiirde devrine göre önemli yenilikler yapmasından kaynaklanır. Şiire getirdiği yeni kelimeler, tamlamalar, ölçü ve

kafiyede yaptığı değişiklikler, ahenk ve musikiye verdiği önem Cenap Şahabettin'i sembolist şairlere yaklaştırır. Bu yüzden de sembolist şairlerin kullandığı kelimeleri ve serbest ölçüyü eleştirmez aksine savunur. Çünkü şiirde musikinin önemli olduğunu düşünen Cenap Şahabettin'e göre musiki ve ahenk için hangi kelimeler gerekiyorsa onlar kullanılmalıdır. Şair özgür bırakılmalı, okuyucuya gerçekleri anlatması için zorlanmamalıdır. Şairin görevi anlatmak ya da göstermek değil; hissettirmektir. Bu hissettirme konusu üzerinde ısrarla duran Cenap'a göre sembolistler bunu başarmıştır.

Ahmet Haşim de Cenap Şahabettin gibi sembolizme şairane bir bakış açısıyla yaklaşır. Sembolist şairlerden bahsederken adeta kelimelerle şiir yazar. Sembolist şairlerin yalnızlığa değinen Ahmet Haşim, sembolist şairlerin çocukluk dönemlerindeki mutluluğu aradıklarını ima eder. Bu yüzden Emil Verhaeren, Henri de Regnier, Stephane Mallarme'den bahsederken özellikle çocuklu dönemleri üzerinde durur. Bu üç temel sembolist şairin mutlu bir çocukluk geçirmeleri üzerinde durur. Yeşilliklerle dolu bir köy ya da kasabada, aile özellikle de anne sevgisiyle büyümeleri, aileleri ve arkadaşları tarafından seilmelerinden hareketle şairlerin şiirlerine yaklaşan Ahmet Haşim, bize kendi çocukluğunu ve "o belde"sini hatırlatır. Ayrıca sembolist şairlerin, şiirlerinde duygularını okuyucularına duyurdukları ve hissettirdikleri, onları başka âlemlere götördükleri üzerinde de ısrarla durur. Bu açıdan Ahmet Haşim, tarafsız bir şiir eleştirmeninden ziyade sevdiği şairleri anlatan bir okuyucu gibidir. Ama hem şiir birikimi hem aldığı iyi eğitim ve sembolist şiiri yakından tanıması onu sıradan bir okuyucu olmaktan alıkoyar. Böylece dönemi içinde sembolizme farklı bir bakış açısı getirir. Edebiyatımızda sembolist şiir denilince akla gelen ilk isimlerden olan Ahmet Haşim'in sembolist şairleri ve sembolist şiiri ele alması kendi şiiri hakkında ipuçları vermesi açısından da önemlidir. Verhaeren, Mallarme ve Regnier başta olmak üzere sembolist şairlerin şiirde yaptığı yeniliklerden övgüyle bahsetmesi, musiki ve rüya açısından sembolist şiiri beğenmesi Ahmet Haşim'in de şiirde benzer bir yol tuttuğunu, tutmak istediğini düşündürür.

Son gruptaki yazılarda ise sembolizm akımına kuramsal yaklaşımları ifade eder ki bu grubun zirve şahsiyeti Hüseyin Cahit'tir. Sembolizm akımına dair çok

sistemli ve planlı bir yol izlemiştir. Sembolizmi anlatmaya parnas şiir akımından başlamıştır. Parnasyenlerin nerede hata yaptıklarını, neden yeni bir akıma yol açtıklarını, parnasyenlerden kimlerin sembolizm akımına geçtiğine değinmiştir. Özellikle parnas şiir akımının aşırı gerçekçiliğinin şairi kısıtlamasının sembolist şiire yol açtığı gerçeği üzerinde ısrarla durmuştur. Bununla da yetinmeyip sembol kavramını ele almıştır. Sembolün nasıl ortaya çıktığından, tarih içinde hangi evrelerden geçtiğinden, hangi medeniyetlerde, hangi sembollerin, hangi anlamda bulunduğundan bahsetmiştir. Sembolün yalnızca edebiyata has bir şey olmadığını en eski çağlardan beri insan zihninde istenilen fikirleri, duyguları canlandırmak için sembollerden faydalandığını örneklerle anlatan ilk kişi Hüseyin Cahit olmuştur. Bunu yaparken eksik olarak nitelendirebileceğimiz tek şey sembol ve edebiyat ilişkisi üzerinde durmamasıdır. Ama bu eksiğini de sembolizm akımına pek çok farklı yönden yaklaşan makaleler kaleme alarak kapatmıştır. Hüseyin Cahit'in makalelerini farklı kılan bir husus da şair bakış açısıyla değil Batı edebiyatını ve Fransızca'yı iyi bilen bir eleştirmen tavrıyla sembolizm akımını değerlendirmesidir. Bu değerlendirmeleri de her zaman esas kaynaktan yapmıştır. Hüseyin Cahit'in sembolizm akımına dair verdiği bilgilere baktığımızda şuan elimizde olan Türkçe kaynaklarla örtüştüğünü hatta kimi zaman Türkçe kaynaklarda bulunmayan bilgilere dahi yer verdiğini görürüz. Bu durumda edebiyatımızda ciddi anlamda bir Batı takibi ve tetkiki yapıldığının göstergesidir.

Ali Canip Yöntem de dönemi içinde sembolizm akımını bilinçli ve doğru bir şekilde tanıtan edebiyatçılarımızdandır. Ama Ali Canip Yöntem'in sembolizme karşı tutumu kısmen olumsuzdur. Sembolist şiirlerin hepsini birbirinin aynısı olarak değerlendirir. Sembolist şiirleri, hülyalı lirik şiirler olarak tanımlar. Sembolist akımın klasisizm ya da romantizm gibi güçlü bir devir ortaya koyamadığını düşünür. Bizim edebiyatımızda da sembolist anlayışa en yakın şiirleri Ahmet Haşim'in verdiğini ve bu anlamda tek olduğunu da ifade eder. Eser anlamında birbirinin neredeyse aynı olan şiirlerden hareketle sembolizm akımını anlayanın mümkün olmadığını düşünen Ali Canip bu yüzden sembolizmin mahiyetini psikolojik yönden ele alır. Sembolist şairlerin esas amacının ruhta doğan heyecanları vasıtasız olarak anlatmak istediklerini iddia

etmiştir. Maviye mavi demek ya da maviyi tarif etmek sembolistlere göre şiir değildir. Ali Canip sembolistlerin bu maviyi ruhta duyurmayı amaçladıklarını söylemiştir. Bu hülyayı ya da daha genel anlamda şairin hissettiğini duyurma konusundaki sembolistlerin aşırılığı Ali Canip'e göre sembolistlerin parnasyenleri eleştirdikleri hataya kendilerinin de düşmesine sebep olmuştur. Nasıl ki parnas şairler şiirde gerçekçiliğe önem verip şairin ve okuyucunun bir insan olduğunu unuttu; aynı şekilde sembolistler de hayal ve musikiye önem verip şiirin insani yönünü ihmal etti. Bu ihmal de sembolistlerin sonunu hazırlamıştır. Sembolist şiirleri başarılı olsa da Ali Canip'e göre bir yerden sonra bütün sembolist şiirler birbirinin aynısıdır. Şiirde de köklü bir yenilik ortaya koyamamışlardır.

Sembolizme kuramsal olarak yaklaşan bir diğer edebiyatçı da Ahmet Rasim'dir. Ama Ahmet Rasim'in sembolizmle ilgili düşüncelerinde nesnel olmadığı dikkatlerden kaçmaz. Dekadanlık tartışmasında en az Ahmet Mithat Efendi kadar Servet-i Fünûncuları eleştirmesinden olsa gerek sembolizme karşı da mesafelidir. Sembolist şiir anlayışını yeni bir edebi hareket olarak görmez. Romantik şiir akımının bir devamı olarak görür. Hatta vezin, kafiye, dil gibi şiirde alışlagelen kuralları yerle bir edip ortaya yeni bir şey koyamamalarını da özellikle vurgular. Benzeri bir edebi hareketin edebiyatımızda da görülmeye başlandığını ama sembolistler nasıl başarıya ulaşamadıysa bu yeni edebi hareketin de başarıya ulaşamayacağına inanır. Ahmet Rasim'in yanlı olan bu tutumu bir anlamda edebiyatımız için faydalı olmuştur. Çünkü Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit Yalçın ve Ahmet Haşim sembolist akımın olumlu ve başarılı yönleri üzerinde durmuşlardır. Oysa Ahmet Rasim, Batı edebiyatında sembolizme yönelik olumsuz eleştirileri ve tutumları edebiyatımıza taşımıştır. Cenap Şahabettin ve Hüseyin Cahit'te de sembolizme dair Batı edebiyatındaki eleştirileri görürüz. Ama onlar bu eleştirileri yüzeysel verirler ve sembolist şiiri savunurlar. Oysa Ahmet Rasim sembolist şiire karşı olumsuz tutumundan dolayı eleştirileri daha geniş ölçekli verir. Ahmet Rasim'in bu yönü sayesinde sembolizm akımı, eksik ve yanlış ya da eleştirilen taraflarıyla da edebiyatımızda yer bulur.

Sembolizme dair yazılanlarda dikkati çeken bir husus da Servet-i Fünûncuların özellikle de Cenap Şahabettin'in edebiyatımızda sembolist şiir olmadığına farkında olmasıdır. O dönem için sembolist şiire en yakın isim olarak göreceğimiz Cenap Şahabettin bile sembolist bir şair olmadığı ve edebiyatımızda sembolist bir şiir bulunmadığını söyler. Çünkü edebiyatımızda sembol ve istiare kavramları arasındaki fark bilinmemektedir. Cenap Şahabettin'in bu kavramlar arasındaki farklara değinmesi, sembolist bir şiirin nasıl olacağını anlatması sembolizmi bildiğini ve yakından takip ettiğini gösteren en önemli delillerdir. Cenap Şahabettin'in sembolizm akımına dair söylediklerine baktığımızda şair ruhunun ve birikimin onu, bu konuda söz söyleyen Servet-i Fünûnculardan ayrı bir noktaya taşıdığını görürüz.

Hüseyin Cahit'in de Cenap Şahabettin'in de Batılı kaynakları okuduğuna şüphe yoktur. Çünkü sembolizm hakkında verdikleri bilgiler, tanıttıkları şairler ve eserler Türkçe kaynaklara ilk kez onlar sayesinde girmiştir. Hüseyin Cahit'in parnas şairleri tanıttığı yazılarında ana kaynağının Catulle Mendes olması bunun en önemli göstergesidir. Ya da Cenap Şahabettin'in en sevdiği şairlerden biri olarak Albert Samain'i söylemesi ve onun şiirlerinin o dönem Fransızca olması ve yalnızca Fransız kaynaklardan okunabilmesi Cenap Şahabettin'in de sembolizmi esas kaynaklardan takip ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Burada bir gerçeğin de altını çizmekte fayda var. Hüseyin Cahit'in sembolizm ve parnas şiir akımıyla ilgili yazılarında bir tercüme havası kendini hissettirir. Yani dönem içindeki Batı edebiyatına dair gelişmeleri takip etmiş ve bunları Türkçe'ye aktarmıştır. Ama bu gelişmelerin Türk edebiyatındaki etkileri, benzerlikleri, farklılıkları üzerinde çok fazla durmamıştır. Yalnızca dekadandan bahsettiği yazılarında Servet-i Fünûncuların dekadandan olmadıklarını, gerçek dekadandlığın farklı bir şey olduğunu söylemiştir. Oysa Cenap Şahabettin bu konuda daha kayda değer değerlendirmelerde bulunmuştur. Türk edebiyatında sembolist şiirin neden görülmediğini ilk açıklayan kişi Cenap Şahabettin olmuştur. Sembol ve istiare kavramlarının farkları üzerinde duran, klasik edebiyat geleneğinin etkisi tam olarak üzerinden atamayan edebiyat-ı cedidenin sembolist bir şiir ortaya koyamadığını ve uzun zaman da koyamayacağını söyleyen ilk kişi Cenap Şahabettin olmuştur. Ayrıca kendi şiirinin de sembolist şiir

olmaktan uzak olduğunu çünkü sembol kullanmadığını söyleyen de Cenap Şahabettin'dir. Sembolist şiir anlayışının bu kadar farkında olmasına rağmen tam anlamıyla neden sembolist şiir yazmadığı ise şüphesiz başka bir çalışmanın konusu olacak kadar geniştir. Ama şu kadarını söyleyebiliriz ki Cenap Şahabettin, şairin bir akıma bağlı kalmasına sıcak bakmaz. Şairin özgür olması gerektiğini düşünür. Bunun yanı sıra en önemli husus Cenap Şahabettin'in da ifade ettiği gibi Fransa'da sembolizmi hazırlayan siyasi, sosyal, toplumsal, ekonomik, edebi koşullar Osmanlı'da meydana gelmemiştir. Her sanat eseri, içinde bulunduğu toplumun bir ürünü olduğuna göre Cenap Şahabettin'in sembolist şiirler yazmamasına şaşmamak gerekir.

Ahmet Haşim'e baktığımızda sembolizm akımını en iyi şekilde bildiğini görürüz. Henri de Regnier, Emile Verhaeren ve Mallarme gibi şairlerden bahsederken, bu şairlerin sembolist yönleri üzerinde durur. Onların şiirlerini değerlendirirken Ahmet Haşim bir eleştirmenden çok bir şair olarak karşımıza çıkar. Şairlerin özellikle çocukluk dönemleri üzerinde durması ve çocukluklarının geçtiği ortamın şiirlerini ne yönde etkilediği Ahmet Haşim'in ele aldığı konular arasındadır.

Ahmet Haşim'in kendi şiir anlayışını ifade ettiği "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" makalesi ise sembolistlerin şiir anlayışına dair pek çok ipucunu içerir. Ahmet Haşim sembolist mi empresyonist mi; bu konu çokça tartışılan bir konu olmuştur. Çalışmamızda bunu tespit etmeyi amaçlamadık. Ama Ahmet Haşim'in yazıklarına baktığımızda sembolizmi bildiğini ama herhangi bir akıma dâhil olma gibi bir derdinin olmadığını görürüz. Şu kadarını söyleyebiliriz ki Ahmet Haşim, sembolist şiir anlayışını doğru bulup destekler. Çünkü gerçek şiirin yalnızca okuyucunun ruhuna seslenen ve hayal dünyasını hareket geçiren şiirler olduğuna inanır. Bu yüzden de Ahmet Haşim'in kimi şiirlerinin sembolist olması kaçınılmazdır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki Türk edebiyatı, sembolizmi ortaya çıktığı andan itibaren yakından takip etmiş, gelişmelerden haberdar olmuştur. Sembolist şiir anlayışını ortaya çıkaran koşullar, parnas şiir akımının eleştirilen yönleri, dekadanlık başta Servet-i Fünûncular olmak üzere 1896-1923 yılındaki

dergi ve gazeteler aracılığıyla edebiyatımıza kazandırılmıştır. Bunu yaparken şairlerimiz kendilerini, sembolist akıma katılmak zorunda hissetmemişlerdir. Edebiyatçılarımızın Fransızca bilmesi, Fransa'ya gitmesi de sembolizm ve diğer akımları yakından takip etmelerini kolaylaştırmıştır. Servet-i Fünûn dönemindeki yazılanlara ve Ahmet Haşim'in yazıklarına baktığımızda sembolizm akımına dair beğendikleri, tanıttıkları şairlerin kimi zaman ikinci dereceden şairler olmuştur. Bunun sebebi hiç şüphesiz kendilerine yakın hissettikleri şairleri tanıtmayı daha kolay ve zevkli bulmalarıdır. Ama bu durum akıma dair önemli şair ve kavramların geri planda kalmasına neden olmamıştır.

Sembolizm akımı, ortaya çıktığı andan itibaren Türk edebiyatında gerektiği gibi takip edilmiş ve anlaşılmıştır. İlk dönemlerde akıma tamamiyle uygun şiirler ortaya konulmasa da sonraki dönemlerde sembolist Türk şiirin oluşmasında bu ilk dönem dergi ve gazete yazılarının değeri büyüktür. Türk edebiyatında sembolizmi anlamaya yönelik olan bu çalışmamız göstermiştir ki sembolizm edebi bir akım olarak edebiyatımızda tam zamanında anlaşılmıştır. Bu kavrayışın eserlere yansması yani sembolist şiirlerin ortaya konulması cumhuriyet dönemi sonrasını bulsa da kuramsal olarak sembolizm akımı çok erken dönemde kavranmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Hâşim (1324a), “Emile Verhaeren”, *Musavver Muhit*, 5, 74-77.
- Ahmet Hâşim (1324b) “Henri de Regnier”, *Musavver Muhit*, 12, 190-191.
- Ahmet Hâşim (1927) “Sembolizmin Kıymetleri”, *Hayat*, 26, 7-8.
- Ahmet Haşim. (2010). *Bütün Şiirleri*. (Hzr.) İ. Enginün- Z. Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat (1897) “Dekadanlar”, *Sabah*, 2628.
- Ahmet Mithat (1313), “Dekadanlar Makale-i Mahsusasına Cevap”, *Tercüman-ı Hakikat*, 5743.
- Ahmet Rasim. (1989). *Muharrir Bu Ya*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ahmet Rasim. (2011). *Şehir Mektupları*. İstanbul: Kum Saati Yayınları.
- Akarsu, B. (1999). *Immanuel Kant’ın Ahlak Felsefesi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Akay, H. (1997). *Cenab Şahabeddin’in Güzellik Felsefesi*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Akay, H. (1998). *Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma*. İstanbul: Kitabevi.
- Akay, H. (2007). *Yeni Türk Şiirinin Kurucularından Cenap Şahabeddin*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Akay, H. (2015). *Cenab Şahabeddin*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2011). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ali Canip (1927), “Sembolizm”, *Hayat*, 9, s.3-4.
- Ali Kemal (1913), “Şer Çiçekleri”, *Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri*, İstanbul, 70-80.
- Alkan, E. (2006). *Sembolizm Antoloji*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Andı, K. (1997). *Servet-i Fünûn Mecmuasının Sistemik İndeksi 1891-1901*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Arat, N. (1977). *Ernst Cassirer ve S. K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Ayata, Y. (1996). *Servet-i Fünûn Dergisi 256.-305. Sayılar İnceleme ve Seçilmiş Metinler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Aydoğan, B. (1996). *Servet-i Fünûn Döneminde Edebiyat Üzerinde Oluşan Polemikler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Çukurova Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Aydın Nadir (1911), "Musahabe-i Edebiyeye Cevap", *Malumat*, 285.
- Ayvazoğlu, B. (2009). *Ömrüm Benim Bir Ateşti*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Banarlı, N. S. (2001). *Resimli Türk Edebiyatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bayık, H. B. (2000). *Cenab Şahabeddin'in Servet-i Fünûn Dergisi'nde Yayımlanmış Makaleleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Bengi, H. (2000). *Gazeteci, Siyasetçi ve Fikir Adamı Olarak Hüseyin Cahit Yalçın*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bezirci, A. (1967). *Ahmet Haşim Şairliği ve Şiirlerinden Seçmeler*. İstanbul: Gül Matbaası.
- Cenap Şahabettin. (1997). *Avrupa Mektupları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cassirer, E. (2011). *Sembol Kavramının Doğası*. Milay Köktürk (Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi II Mitik Düşünme*. Milay Köktürk (Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Cassou, J., Brunel, P., Claudon, F., Pillement, G., Richard, L. (2006). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cenap Şahabettin (1312a), "Esâlib-i Ezmine", *Servet-i Fünûn*, 291, 74-75.
- Cenap Şahabettin (1312b), "Musahabe-i Edebiye Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dairdir", *Servet-i Fünûn*, 297, 162-164.

- Cenap Şahabettin (1313a), “Musahabe-i Edebiye Menâfi-i Edebiye”, *Servet-i Fünûn*, 329, 259-261.
- Cenap Şahabettin (1313b), “Musahabe-i Edebiye Yeni Tabirat”, *Servet-i Fünûn*, 331, 290-292.
- Cenap Şahabettin (1313c), “Musahabe-i Edebiye Yeni Elfâz”, *Servet-i Fünûn*, 333, 322-323.
- Cenap Şahabettin (1313d), “Musahabe-i Edebiye Tabiata Karşı Şair”, *Servet-i Fünûn*, 340, 18-20.
- Cenap Şahabettin (1313e), “Musahabe-i Edebiye Sembolizm Nedir”, *Servet-i Fünûn*, 341, 34-36.
- Cenap Şahabettin (1313f), “Musahabe-i Edebiye Dekadizm Nedir”, *Servet-i Fünûn*, 344, 82-85.
- Cenap Şahabettin (1313g), “Musahabe-i Edebiye Fransız Şuarâ-yı Hâzırası”, *Servet-i Fünûn*, 360, 338-340.
- Cenap Şahabettin (1324), “Eser-i Nefis Nedir?”, *Servet-i Fünûn*, 912, 19-21.
- Cenap Şahabettin (1335), “Mülâkat” *Servet-i Fünûn*, 1422, 272.
- Cuma, A. (2013). *Sembollerin Dilinden*. Konya: Aybil Yayınları.
- Cunbur, M., Tural, S. K., Parlatır, İ., Ercilasun, B. (1992). *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Çetişli, İ. (2012). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çoban, A. (2004). *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Emil, B. (1959). *Servet-i Fünûncular ve Dekadanlık Meselesi*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Enginün, İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2014). *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2010). *Ahmet Haşim Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ., Kerman, Z. (1991). *Ahmet Haşim Bütün Eserleri Bize Göre İkdâm'daki Diğer Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ., Kerman, Z. (1991). *Ahmet Haşim Bütün Eserleri Gurabahâne-i Laklakan Diğer Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ., Kerman, Z. (1991). *Ahmet Haşim Bütün Eserleri Frankfurt Seyahatnamesi Mektuplar – Mülakatlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (1997). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, B. (2012). *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, B. (2013). *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ertaylan, İ. H. (1969). *Richard Wagner Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ferraris M. (2008). *İmgelem*. Fırat Genç (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Filorinalı Nâzım (1339), "Edebiyat-ı Cedide Nesl-i Şairiyetinin En Mümtaz Siması: Cenab Şehabeddin Beyefendi", *Süs*, 23, 12.
- Gökçek, F. (2014). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Göker, C. (1986). *Fransa'da Edebiyat Akımları*. Ankara: Dil ve Tarih- Coğrafya Basımevi.
- Gözler, H. F. (1976). *Avrupa'da ve Bizde Yazar ve Eserleriyle Edebiyat Akımları Yardımcısı 1, 2, 3*. İstanbul: Damla Yayınevi.
- Hançerlioğlu, O. (2015). *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hüseyin Cahit (1314a), "Hikmet-i Bedâye Dâir-Şive", *Servet-i Fünûn*, 370, 87-90.
- Hüseyin Cahit (1314b), "Asrın Temâyülât-i Ruhiyesi-Dekadizm, Sembolizm". *Servet-i Fünûn*, 377, 194-198.
- Hüseyin Cahit (1314c), "Sembolizm 1", *Servet-i Fünûn*, 405, 230-233.
- Hüseyin Cahit (1314d), "Sembolizm 2", *Servet-i Fünûn*, 406, 247-250.
- Hüseyin Cahit (1314e), "Sembolizm 3", *Servet-i Fünûn*, 407, 262-267.

- Hüseyin Cahit (1314f), "Sembolizm 4", *Servet-i Fünûn*, 408, 285-288.
- Hüseyin Cahit (1314g), "Sembolizm 5", *Servet-i Fünûn*, 409, 300.
- Hüseyin Cahit (1314h), "Sembolizm 5", *Servet-i Fünûn*, 410, 311-317.
- Hüseyin Cahit (1314i), "Sembolizm 6", *Servet-i Fünûn*, 411, 332-335.
- Hüseyin Cahit (1314k), "Sembolizm 7", *Servet-i Fünûn*, 412, 343-347.
- Hüseyin Cahit (1314l), "Sembolizm 8", *Servet-i Fünûn*, 413, 358-362.
- Hüseyin Cahit (1314m), "Sembolizm 9", *Servet-i Fünûn*, 414, 375-380.
- Hüseyin Cahit (1317a), "Edebiyat ve Musiki", *Servet-i Fünûn*, 535, 226-229.
- Hüseyin Cahit (1317b), "Fransız Şuarâ-yı Hâzırası", *Servet-i Fünûn*, 539, 292-298.
- Hüseyin Cahit (1317c), "Sembolizmin Mübeşşirleri ve Üstatları", *Servet-i Fünûn*, 540, 309-312.
- Hüseyin Cahit (1317d), "Sembolistlerin Gösterdikleri Teceddüd", *Servet-i Fünûn*, 541, 326-330.
- Hüseyin Cahit (1317e), "Sembolist Şairler", *Servet-i Fünûn*, 542, 346-349.
- Hüseyin Cahit (1317f), "Parnas Şairler I", *Servet-i Fünûn*, 545, 395-398.
- Hüseyin Cahit (1317g), "Parnas Şairler II", *Servet-i Fünûn*, 546, 6-10.
- Hüseyin Cahit (1317h), "Parnas Şairler III", *Servet-i Fünûn*, 547, 39-44.
- Hüseyin Cahit (1317i), "Parnas Şairler IV", *Servet-i Fünûn*, 548, 58-61.
- Hüseyin Cahit Yalçın Yaşamı- Sanatı- Yapıtları* (1997), İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Hüseyin Cahit Yalçın Seçme Makaleler* (1951), Ankara: Ulus Basımevi.
- İmzasız (1896a), "Hâtırat-ı Edebiye: Elem Çiçekleri", *İkdam*, 524.
- İmzasız (1896b), "Büyük Bir Şairin Tercüme-i Halî", *Sabah*, 2347, 2-3,
- İnal, T., Yücel, T., Özdemir, E., Özmen, K., Emre, A., Aksoy, E. ve diğerleri. (1981). *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayı Simgecilik*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi.
- İsmail H. (1940). *Yeni Edebî Yeniliğimiz Tanzimattan Beri I*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- İsmail Habib (1940). *Avrupa Edebiyatı ve Biz*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kabaklı, A. (2002). *Türk Edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kanar, Y. (1992). *Ahmet Haşim Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Gümüş Basımevi.
- Kant, I. (2007). *Etik Üzerine Dersler*. Oğuz Özügöl (Çev.). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Kantarcıoğlu, S. (1993). *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Matbaası.
- Kaplan, M. (2006). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2010). *Tevfik Fikret Devir- Şahsiyet- Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, R. (1998). *Klâsikler Tartışması*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Karaalioğlu, S. K. (1971). *Edebiyat Akımları*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Kefeli, E. (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kışan, M. (2008). *Servet-i Fünûn Dergisi 356-400 Sayılar İnceleme ve Seçilmiş Metinler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Kocakaplan, İ. (2001). *Ahmet Haşim*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2002). *Albatros'un Gölgesi*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Kolcu, A. İ. (2009). *Ahmet Haşim'in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Köktürk, M. (2014). *Kültür ve Sembol Bir Cassirer İncelemesi*. Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık.
- Levend, A. S. (1965). *Ahmet Rasim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mahmut Sadık (1312), "François Coppee Bir Hayât-ı Edebî", *Servet-i Fünûn*, 303, 263-266.

- Mornet, D. (1946). *Fransız Edebiyatı Tarihi*, Nevin Yürür (Çev.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Matbaası.
- Nietzsche, F. (2003). *Richard Wagner Bayreuth'da*. M. Osman Toklu (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nüzhet, S. (1934). *Cenap Şehabettin*. İstanbul: Güneş Matbaası.
- Okay, O. (1998). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (2011). *Poetika Dersleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özbek, S. (2016). *Nesir Yazarı Olarak Cenap Şahabettin*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özmen, K. (1997). "Ahmet Haşim Sembolist mi Empresyonist mi?". M. Ölmez (Haz.). *Çağdaş Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (295-322). Ankara: Simurg Yayınları.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parlatır, İ., Enginün, İ., Huyugüzel, Ö. F., Ercilasun, B., Özbalcı, M., Karaca A. (2011). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Parlatır, İ. (1987). *Tevfik Fikret Dil ve Edebiyat Yazıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Perin, C. (1943). *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.
- Perin, C. (2011). *Çağdaş Fransız Edebiyatı*. Ankara: Elips Kitap.
- Reşat Nuri (1929). *Fransız Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Rifat, M. (2008). *Bizim Eleştirmenlerimiz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Salt, A. (2006). *Ansiklopedi Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Sami, Ş. (2007). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Sartre, J. P. (2003). *Baudelaire*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2014). *Bilim ve Bilgelik*. Ahmet Aydoğan (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2014). *Mantıksal Düşünce Doktrini*. Elif Yıldırım (Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.

Süleyman Nesip (1313), “Dekadanlar”, *Tercüman-ı Hakikat*, 5740.

Süleyman Nesip (1314), “Makale-i Mahsusa İki Söz Daha”, *Servet-i Fünûn*, 374, 157.

Tamay, Y. Y. (2013). *Servet-i Fünûn Dergisi 495-546. Sayılar İnceleme ve Seçilmiş Metinler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarakçı, C. (1986). *Cenab Şehabeddin’de Tenkit*. Samsun: Eser Matbaası.

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c200841ab8.16827034 (Erişim Tarihi: 26.05.2016)

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c20f07a084.57896899 (Erişim Tarihi: 26.05.2016)

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c2aed7ad79.89385861 (Erişim Tarihi: 26.05.2016)

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c276845e84.70517076 (Erişim Tarihi: 26.05.2016)

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5746c34e0ff8f3.40371727 (Erişim Tarihi: 26.05.2016).

Tevfik Fikret (1315), “Coppée’nin Bir Şiiri”, *Servet-i Fünûn*, 425, 130.

Tevfik Fikret (1316), “Musâhabe-i Edebiyye”, *Servet-i Fünûn*, 512, 275.

Tokgöz, A. İ. (2012). *Matbuat Hatıralarım*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Topçu, N. (2011). *Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

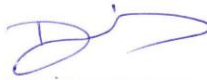
Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi (1981) *Yazın Akımları*, Sayı:349. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Uç, H. (1972). *Musavver Malumat Mecmuasının (1-7) Ciltlerindeki Edebi Makaleler ve Tahlili*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Uşaklıgil, H. Z. (2014). *Kırk Yıl*. Nur Özmel Akın (Yay. Hrz.). İstanbul: Özgür Yayınları.

- Ünaydın, R. E. (1985). *Diyorlar ki. Şemsettin Kutlu* (Yay. Hrz.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Üzel, O. (2007). *Servet-i Fünûn Dergisi 401-442. Sayılar İnceleme ve Seçilmiş Metinler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Vardar, B. (1967). *Ana Çizgileriyle Fransız Edebiyatı*. İstanbul: Dönem Yayınları.
- Wellek, R. ve Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. A. E. Uysal (Çev.). Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Yalçın, H. C. (1996). *Edebiyat Anıları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Matbaası.
- Yetkin, S. K. (1967). *Edebiyatta Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetkin, S. K. (1938). *Ahmet Haşim ve Sembolizm*. Ankara: CHP Yayını.
- Zıma, P. V. (2006). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. Mustafa Özşarı (Çev.). Ankara: Hece Yayınları.

EK 1: ORJİNALLİK RAPORU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 27/06/2016
Tez Başlığı / Konusu: Türk Edebiyatında Sembolizm Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 260 sayfalık kısmına ilişkin, 26/06/2016 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5 'tir. Uygulanan filtrelemeler: 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça hariç 3- Alıntılar dâhil 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.
27.06.2016 Adı Soyadı: Cennet ALTUNDAŞ Öğrenci No: N14122759 Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı: Yeni Türk Edebiyatı Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR.  Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITARATURE**

Date: 27/06/2016

Thesis Title / Topic: Symbolism in Turkish Literature

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 26/06/2016 for the total of 260 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 5 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes included
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: Cennet ALTUNDAŞ

Student No: N14122759

Department: Turkish Language And Litarature

Program: Yeni Türk Edebiyatı

Status: ☒ Masters ☐ Ph.D. ☐ Integrated Ph.D.

27.06.2016

Cennet

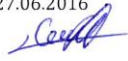
ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

[Signature]

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

EK 2: ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 27/06/2016
Tez Başlığı / Konusu: Türk Edebiyatında Sembolizm Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. Adı Soyadı: Cennet ALTUNDAŞ Öğrenci No: N14122759 Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı: Yeni Türk Edebiyatı Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr. 27.06.2016 
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> UYGUNDUR.  Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK
Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITARATURE TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY**

Date: 27/06/2016

Thesis Title / Topic: Symbolism in Turkish Literature

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: Cennet ALTUNDAŞ

Student No: N14122759

Department: Turkish Language And Litarature

Program: Yeni Türk Edebiyatı

Status: ☒ Masters ☐ Ph.D. ☐ Integrated Ph.D.

27.06.2016

Cennet

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

APPROVED.

[Signature]

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

